

Ioana Em. Petrescu

Eminescu

modele cosmologice
și viziune poetică



STUDII LITERARE

PARALELA 45

Ioana Em. Petrescu

Eminescu

Modele cosmologice și viziune poetică

Ediție îngrijită și prefăcută de
Irina Petraș



CUVÂNT ÎNAINTE

Desigur, nu avem de a face, în cazul lui Eminescu, cu un filosof sistematic, ci cu „un poet bântuit de mari neliniști existențiale, care-și poate fundamenta viziunea pe elemente, filosofic vorbind, eclectice”. Ioana Em. Petrescu descrie – cu scriitura sa atât de personală, în stare să descopere palpitul viu al celor mai aride și mai abstracte instrumente de analiză, să oblige la nuntiri subtile, mereu reluate, poezia și conceptul – viziunile cosmologice eminesciene pornind de la ideea că „modelul cosmologic este expresia sentimentului existenței în lume, a raporturilor originare pe care ființa le stabilește cu universul” și că acest model poate fi unul *adoptiv*, în dezacord cu modelul „oficial” al epocii. De altminteri, romantismul însuși se poate defini ca o *ruptură* în ceea ce un Philippe Ariès, de pildă, numește „continuumul mental” al umanității. Dacă raționalismul secolului al XVIII-lea se dezvoltă alături de o acută, din nou acutizată, spaimă de moarte, într-o ecuație paradoxală care ar fi putut conduce direct la mentalitatea secolului XX, secolul al XIX-lea romantic împinge în umbră atât sentimentul „morții îmblânzite” al primului mileniu creștin, cât și pe acela al morții individuale, personalizate, din secolele de mijloc, aducând cu sine, în avalanșa dezlănțuită și nesăbuită a pasiunilor, „moartea celuilalt”. Viziunea oximoronică

asupra existenței ține de ipocrizie și compromis; ambele creatoare, dar și amăgind, deviind privirea de la orizontul destinal. Patetic și nemărginit, sufletul romantic recurge la compromisul frumuseții. Autosugestia lucrează la tensiune maximă, *Răul* însuși este privit ca forță pozitivă, are frumusețea ne-stării și lasă loc visului. Denaturarea unor înțelesuri tradiționale îl încoronează pe romantic ca amăgitor suprem („De n-a fost – imaginea-ți singur în tine” – *Care-o fi în lume*). „Bucla” romantică din istoria mentalităților influențează și modelul cosmologic predilect. Romantismul alege modelul cosmologic platonician (pitagoreic) – un univers sferic, rotindu-se în muzica sferelor, în dansul ritmic dictat de intelectul divin; un cosmos în care omul trăiește, încă, sentimentul apartenenței la patria celestă, asemuindu-se unei plante cu capul „rădăcină” în cer, „exilul” terestru fiindu-i sursă de nostalgie („rază fugită din chaos lumesc” cu „fruntea de visure plină”). E un model cosmologic adoptiv, depășit o dată cu secolul al XVII-lea și înlocuit de modelul „mecanic” kantian, cu un univers descentrat – o sferă pascaliană cu centrul pretutindeni și circumferința nicăieri.

La Eminescu, Ioana Em. Petrescu identifică trei etape distincte, „fiorul cosmogonic”, cum îl numea un G. Călinescu, fiind o permanență a viziunii poetice. La începuturi, în prelungirea vizionarismului pașoptist, Eminescu adoptă modelul cosmologic platonician. Viața e „rai în asfințire”, figura centrală fiind *bardul*, succedaneu al poetului-profet al pașoptiștilor. Motivul *luminii*, o constantă în opera eminesciană, e urmărit în corporalizările sale succesive, derivând auroral din preziua însăși a genezei. Interesantă, aici, precizarea autoarei. Poezia eminesciană e a *înserării* și a *noptii*, însă nu a *apusurilor*. Seara eminesciană e un „timp al izvorării”, începutul continuu, timpul sacru al perpetuei reeditări a genezei. Lumina își alătură muzicalitatea lumilor, *cântecul*, *numărul*, *gândul*, armonioase, desprinse din negura primordială. În universul paradisiac al fazei de început, gândirea umană și cea divină sunt consubstanțiale și creatoare de lumi. Într-o fază imediat următoare, gândirea divină apune, gândirea umană pierde patria cosmică și încearcă reconstituirea ei prin magie, poezie, iubire. *Demonul* ia locul

bardului, conștient că „viermele vremilor roade în noi“. Timpul echinoxial, cosmic, intră sub semnul *solstițiului*. Lumea armonioasă nu mai e structura reală a universului, ci o *viziune*, o re-creare în spirit a vârstei aurale pierdute. Poetica eminesciană hrănește asiduu nostalgia vârstelor mitice ale umanității când „poezia nu e suferință, ci fericită expresie spontană a sufletului vizionar“, dar are tot mai acut „conștiința dramatică a ruperii acordului dintre ființă și univers“. Prin vis, somn, iubire, moarte, magie, poezie, spiritul își caută salvarea construind universuri compensative ale paradisului pierdut: „lumea-i o feerie“. Criza gândirii înstrăinate e secondată de încercarea de reintegrare în armonia cosmică, iubirea însăși fiind un rit al recuperării patriei celeste. Ultima etapă a creației eminesciene se clădește pe opoziția gândire umană / univers. Conștiința tragică a existenței e pusă în seama *Cezarului* singur. În reeditarea eternă a genezei nu se întrezărește perfecțiunea *mecanismului*, ci nedeterminarea pură. *Odă (în metru antic)* va fi o „elegie a risipirii în timp și o rugăciune a reîntregirii ființei prin moarte“. Cezarul lasă locul purei și simplei condiții umane.

*

G. Călinescu vorbea de universul în semicerc închipuit de poezia eminesciană, Ioana Em. Petrescu crezând, dimpotrivă, în sfericitatea lumilor poetului, deși, într-un loc, vede în *cumpână* o metaforă esențială, pliată pe motivul izvorării eterne. Caietele eminesciene păstrează, obsesiv reluată, imaginea *cumpenei* aspirând să ajungă cerc (vezi, de pildă, ms. 2255), sortită să rămână cu această unică bogăție a dorinței. Nedesăvârșire vie, fertilă, metaforă a devenirii și nesupunerii, poemul, credea Eminescu, „nu e gata ca o fotografie, ci devine gata prin aceea că sunt puteri constructive în noi“ (ms. 2257). *Cumpăna* și *unda*, înrudite prin complementaritatea contrariilor pe care o sugerează (vezi „legea undulațiunii universale“, enunțată de Vasile Conta, contemporanul lui Eminescu), sunt *cronotopi* fundamentali ai universului eminescian. Pentru poetul romantic, „sufletul e punctul de gravitație, centrul“ acestei eterne cumpeniri.

„Orice individ – notează Eminescu – are un singur punct de gravitație [...]. Acest punct de gravitație, care sare la orice mutare din loc, adică oricând o forță exterioară l'atinge, este sufletul obiectului, este pentru obiect ceea ce accentul este pentru cuvânt, ce e limba pentru cumpănă.“ Și mai departe: „Mutarea consecutivă a punctului de gravitație, adică distanțarea consecutivă între cele două puncte, este misterul mișcării și al vieții.“ „O singură mișcare este și a fost“: *legănarea*, ca natură a naturii (vezi comentariul lui Andrei Pleșu la un vers din *Ce te legeni...*). Mișcarea / pendularea neobosită în jurul unui centru – sufletul, gândul – este condiția însăși a vieții. Pierderea centrului e totuna cu moartea. „Socoteala se sparge“ spune Eminescu. Linia dreaptă își instalează, suverană, orizontalitatea. Secretul oricărui organism stă în împărțirea orizontalei înăscute prin mișcarea *verticală*, a cumpenei. Unitatea perfectă de forțe în om poate argumenta ceea ce poetul numește „teoria cumpenei pe *arc* care poate deveni *cerc*“, dar nu devine niciodată. În „cumpăna organismului“, desenată repetat de Eminescu în caiete, brațele sunt „aripile puterii de ntâi“; ale preistoriei, aș zice, în sensul pe care Blaga îl dă termenului („Dacă un obiect ce cade ar fi organic ar face *aripi*“ – mai notează Eminescu). Filele păstrează nu doar inventarierea formelor simbolice: „undă, pendulă, cerc, coardă“; „arc, cumpănă, cerc, boltă“; „liră, cruce, arc, cumpănă, cântar“, ci și preferința pentru cele neîmplinite care-și păstrează intacte „dorul nemărginit“, aspirația spre perfecțiune. *Unda, pendula, cumpăna* sunt „jumătăți de sferă“ încordate în stadiul fertil, periculos al sferei latente. Ori, altfel spus, sunt universuri compensative care pun în ecuație poetică lumea, sugerând prezența intravitală a „muzicii sferelor“. „Ceea ce ne apare drept tăcere este doar rodul incapacității noastre de a percepe cântecul etern neîntrerupt al lumilor... Trăim în inima cântecului Veșnic“.

*

În *Eminescu și mutațiile poeziei românești* (1989), Ioana Em. Petrescu valorifică încheierile deduse din studiul modelelor cosmologice. Lirismul vizionar al poetului aduce cu sine o mutație

esențială în poezia română: văzul, cel mai *cultural* dintre simțuri, își aliază fantezia și reflecția îndepărtându-se de statutul de spectator neimplicat al lumii. Autoarea descrie treptele pe care le străbate eul liric de la simpla *privire* mimetică secundată de un limbaj descriptiv, cuminte, până la *viziunea* eminesciană. La Eminescu, spațiul fizic este înlocuit de cel mitic, natura însăși este alcătuită din elemente mitice – veșminte ale spiritului universal –, nu simplu decor. Dincolo de natura comună, este întrezărită una ascunsă, enigmatică. Semnele realului ascund sensuri fundamentale care pot fi descifrate prin *oglinzire*. Frecvența suprafețelor acvatice în care realul se răsfrânge dobândind însemne ideale este grăitoare. Motivul *oglinzii de aur* și cel al *cărții sacre* sunt amândouă corelate cu cel al *magului*, cititorul tainelor lumii. De la *spectacol* și *privire* la *viziune*. Lucian Blaga asimilează deschiderea spațiului eminescian la spațiul mioritic: „Acel orizont al spațiului ondulat, specific duhului nostru popular, apare personant și foarte insistent în poezia lui Eminescu [...]. Structura orizontică a ondulării e îmbibată la Eminescu până la saturație de un sentiment al destinului.”

*

Ioana Em. Petrescu (n. 28 decembrie 1941, Sibiu – m. 1 octombrie 1990, Cluj-Napoca) a fost profesoară la Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai”. A predat cursuri de Istoria literaturii române, Poetică și Teorie literară, cel mai important fiind cursul *Eminescu*. A editat studiile literare ale tatălui său, D. Popovici. Volumul *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică* (Minerva, 1978) i-a adus Premiul „B.P. Hasdeu” al Academiei Române. Postum, cartea a apărut cu titlul original: *Eminescu – poet tragic* (Junimea, 1994). Studiile de eminescologie publicate în reviste românești și străine, precum și volumul *Eminescu și mutațiile poeziei românești* (Dacia, 1989) i-au adus premiul de critică „Eminescu” al Uniunii Scriitorilor, cu ocazia centenarului morții poetului. Festivitatea de premiere a avut loc la Oradea.

*

Întâmplare cu Ioana Em. Petrescu

Bătrânul pășea sacadat și implacabil. Ca-n Fragii sălbatici. Era mai curând vorba de o întoarcere, de o revenire în ritmul lui, decât de o înaintare. Abia stăpânea alunecarea pe roțile neunse ale unui cărucior, dar efortul nu-i schimba trăsăturile. Privea drept înainte, senin și absent. A trecut la un pas de noi. Nu părea să ne fi văzut. Oricum, n-a arătat-o în nici un fel.

Ieșiserăm la o plimbare înaintea cinei festive. Bărbații se risipiseră prin colloane, cu licori sorbite sub vălătuci de fum de țigară. Se mărunțiseră cu obișnuita nesăbuiță, degustând iluzia că pun țara la cale.

Ulița, pietruită ca într-o doară, urca pieptiș. Era prea devreme pentru forfota aproape ritualică dinaintea nopții – un soi de febră în exces care să garanteze, dincolo de noapte, un nou început. Ulița era, așadar, pustie, curțile de asemenea. Traversam un decor gata să primească Întâmplarea. Era aprilie – o primăvară frumoasă, timpurie. Urcam încet la braț, vorbind aproape în șoaptă, intimidat de tăcerea din jur, cumva amenințătoare. Despre cărți, despre singurătate, despre durerea îmblânzită. Trădările trupului le acceptaserăm cu o înțelegere calmă a fatalității. Accentele se lăsau deviate. Ioana vorbea mult, cum știam că nu-i stă în fire, cu o febrilitate adăugată fiorului inserării. Dialogul s-a rupt pe nesimțite. De la o vreme țesătura de vorbe își pierduse înțelesul imediat. Percepeam doar melodia susurată a frazelor, cu senzația acută că se pregătește ceva, că asistam la o invocatie magică.

Atunci l-am văzut. Bătrânul purta o pălărie cu boruri neobișnuit de largi și un soi de pelerină cenușie. Venea spre noi urmat strâns de un copac imens împodobit ca de Crăciun. Brațul Ioanei tremura ușor sub al meu. Ne opriserăm de câteva clipe. Copacul își foșnea frunzele cu un zgomot aproape scrâșnit de file îngălbenite, uscate. Pe ramuri, globuri rotunde, fosforescente, mici sori înghețați. Am înțeles mai târziu că Ioana trăise, concentrat, aceeași panică. Ceva important,

unic, irepetabil aluneca pe lângă noi. Copacul cu sori și bătrânul treceau „derealizând” amurgul. Coborâseră spre noi măriți aberant, deșirați, văzuți ca prin lentile de bălci. Nu știu ce conspirație a suprafețelor serii lucra în regim grotesc întâmplarea. Se îndepărtau acum înghițiți de pâcla orașului din vale. I-am urmărit un răstimp, apoi am continuat urcușul în tăcere. Curând, am ieșit în câmp deschis. De unde apăruse bătrânul și încotro se ducea?

După cină, ne-am retras în camera de hotel cu o grabă, măcar în parte, prefăcută. Trebuia să traducem semnul. Fiindcă un semn era, nu încăpea îndoială! Știam, desigur, că nu fusese decât un bătrân care ducea dintr-un loc în altul, într-un cartier orădean mărginaș, un lămâi plin de rod. Dar nu asta ni se întâmplase! Făceam haz, crispate, și cuvintele nu se legau. O emoție stranie ne stăpânea încă și nu cuvintele o puteau prelungi ori întrerupe. Ioana, palidă și frumoasă, nedefinit „vinovată”, mă întreba repetat, ca un copil: „Ai văzut, ai văzut?” Da, văzusem.

Era în aprilie 1989. La Oradea se sărbătorea Centenarul Eminescu. În iunie ne-am întâlnit de câteva ori cu un soi de urgență nelămurită. I-am dăruit câteva fotocopii – lucram la o mare expoziție Eminescu –: manuscrise, fotografii rare. Le-a primit cu o bucurie lacomă, atroce și pură în același timp. În septembrie 1990 am întâlnit-o pe stradă, lângă Universitate. Era fericită că foștii ei studenți deveneau dascăli ai Facultății de Litere. Peste câteva zile începea un nou an universitar. M-a întrebat, la despărțire, glumind alb, ușor strepezit: „Mai ții minte copacul nostru cu sori?” Se juca de-a Marea taină în chiar pragul ei.

Irina Petras

*„Când ceru-apune a lui gânduri,
Când am pierdut ideea-eternității,
Eu singur stau s-o reprezint aici.”*

*„Dar nu viața care se sfiește de
moarte și care se prezervă pură față
de distrugere, ci aceea care suportă
moartea și se păstrează în ea este
viața spiritului. Spiritul își câștigă
adevărul său numai întrucât el se
regăsește în ruperea absolută.”*

(Hegel)

I

MODELE COSMOLOGICE

„Dar mai știi?... N-auzim noaptea armonia din pleiade?
Știm de nu trăim pe-o lună, ce pe nesimțite *cade*!”

(*Memento mori*)

Pentru auzul interior al filosofului trecut prin școala pitagoreică, liniștea nu e decât o percepție iluzorie. În realitate, universul nu cunoaște liniște; universul este, în structura lui, muzical, pentru că structura îi e dată de legile armoniei. Ceea ce ne apare drept tăcere este doar rodul incapacității noastre de a percepe cântecul etern neîntrerupt al lumilor. Părem surzi la muzica sferelor, deși ea însoțește întreaga noastră existență, de la naștere până la moarte¹; trăim în inima Cântecului Veșnic și, tocmai de aceea, nu suntem conștienți că-l auzim, așa cum, în mod normal, nu ne auzim nici inima. I se cade așadar gândirii să corecteze această distracție a auzului; și gânditorul pitagoreic, care vede în număr (*arithmòs*) sau în raportul numeric realitatea ultimă a lumii, descoperă, pe lângă manifestarea vizibilă a acestei realități (mișcarea astrilor), și manifestarea ei muzicală (muzica sferelor). În întregul lui, universul pitagoreic este o imensă sferă, având în mijloc „focul central” („Vatra lumii” sau „Altarul lui Zeus”) și fiind mărginit în exterior de „focul suprem”. Între sămburele de foc al universului și învelișul lui incandescent se rotesc 10 sfere concentrice, care poartă corpurile divine, însuflețite ale astrilor². Mișcându-se, fiecare corp celest produce o notă, a cărei înălțime e determinată de viteza rotirii astrului respectiv. Cum distanțele celor 10 sfere față de focul central sunt stabilite pe baza legilor armoniei, notele emise continuu de aștri se armonizează și dau, împreună, „muzica sferelor”³.

Contemporan cu „crearea idealului de cultură pe care grecii îl numeau *mousikè*, ceea ce implică o unire a logosului, melodiei și

mișcării”⁴, modelul cosmologic pitagoreic (primul model teoretic al universului din gândirea europeană) propune imaginea unui univers finit, sferic și însuflețit – o imensă ființă divină alcătuită în respectul legilor matematicii și, ca atare, perfect inteligibilă. Cu unele modificări (care nu vizează însă unicitatea, sfericitatea și caracterul inteligibil al cosmosului), această imagine a lumii rămâne valabilă până în secolul al XVII-lea. Principala modificare constă în înlocuirea focului central (sau a Soarelui din sistemul heliocentric al lui Aristarc din Samos, îndepărtat precursor al lui Copernic) cu Pământul. Moștenind în fond schemele gândirii mitice asupra spațiului sacru (*Axis mundi* și *Omphalos*, centrul lumii), geometrize de gândirea științifică a antichității, europeanul va trăi, timp de 22 de veacuri, în miezul unui univers sferic geocentric, inteligibil fie prin gândire filosofică, fie prin elan mistic, adică în centrul cosmosului așa cum apare el fixat în dialogurile platoniciene *Timeu* și *Republica*. Operă a Arhitectului divin (Părintele sau Demiurgul), Universul platonician este, ca și cel pitagoreic, rezultatul unui „calcul” matematic. Ca geometru, Demiurgul lui Platon dăruiește trupului lumii forma sferică, pentru că sfera e figura perfectă „și cea mai deplin asemănătoare sieși”⁵. Cum imperativul creației e perfecțiunea⁶ și cum perfect este doar intelectul, trupul sferic al lumii trebuie să fie viu și înzestrat cu inteligență divină. Cosmosul e așadar o imensă ființă vie și rațională, animată și mișcată de Sufletul Lumii pe care Zeul „l-a plasat în centrul Universului și l-a întins apoi de-a lungul tuturor părților sale și chiar în afară, în așa fel încât să-i învăluie trupul”⁷. Trupul divin al Universului nu are ochi și urechi, pentru că nu există nimic de văzut și de auzit în afara lui; nu are nas și gură, pentru că în afara lui nu e nici aer de respirat, nici hrană de mâncat; „nu poate pierde nimic și nici nu poate primi nimic din afară, pentru că în afara lui nu există nimic”⁸. În interiorul acestui univers autarhic, cele 8 sfere concentrice ale astrilor se învârtesc în jurul Fusului Necesității și în jurul Coloanei de Lumină care străbate Pământul (nucleul lumii), unindu-l cu cerul, și joacă rolul îndeplinit în gândirea mitică de Axa lumii (*Axis mundi*). Pe fiecare sferă celestă se află o sirenă, care emite nota sferei respective, și totalitatea acestor sunete dă muzica sferelor⁹.

După separația aristotelică dintre materie și formă, cosmosul își pierde caracterul de divinitate pe care îl avea la Platon. Dar dacă universul însuși nu mai este un zeu, el rămâne creațiunea zeului și păstrează nostalgia creațiunii față de creator. Mișcarea astrilor e, de aceea, la Aristotel, rodul atracției pe care divinitatea o exercită asupra materiei, rodul „iubirii” sau al nostalgiei materiei spre o altă formă¹⁰. Explicația aristotelică este preluată și de gânditorii creștini: la Thomas de Aquino, „motoarele cerești” sunt îngerii – inteligențe ce guvernează fiecare astru impunându-i mișcarea, expresie a unei „dorințe intelectuale”, a nostalgiei divinului¹¹.

Modelul cosmologic pitagoreic, cristalizat de Platon, modificat neesențial de Aristotel, organizat și dezvoltat de Ptolemeu, îmbogățit – în epoca elenistică, în evul mediu și în Renaștere – cu elemente gnostice sau creștine, rezistă până în secolul al XVII-lea ca viziune a universului sferic, a cărui lege e armonia muzicală (muzica sferelor), a cărui mișcare e dansul sau rotirea ritmică a astrilor, al cărui prim mobil este intelectul divin (Sufletul lumii la Platon, Unu la gnostici) și ale cărui motoare celeste sunt inteligențele angelice, guvernând ca suflete ale corpurilor cerești mișcarea prin care lumile adoră intelectul divin. Dincolo de inerentele modificări „tehnice” de la o epocă la alta, modelul cosmologic sferic propune o viziune muzical-armonică și inteligibilă a universului. În acest cosmos, ființa umană nu se poate simți străină, pentru că ea se știe consubstanțială cu marea ființă a Lumii; chiar dacă ființa umană trăiește sentimentul „romantic” al unui *exil* pe pământ, ea are oricum asigurată certitudinea – fie și nostalgică – a apartenenței sale la o patrie celestă niciodată definitiv pierdută, întotdeauna recuperabilă. Este ceea ce mărturisește despre noi Platon în *Timaios*: prin cel mai înalt dintre cele trei suflete ale noastre, sufletul rațional, „noi suntem o plantă, nu însă terestră, ci una cerească”; și capul (sediul sufletului intelectual) e ca un fel de „rădăcină” a ființei noastre, prin care suntem ancorați în pământul celest al patriei originare¹².

Pentru a abandona acest model cosmologic, care satisface atât structurile mitice arhetipale ale gândirii noastre, cât și imperativele rațiunii dornice să dezvăluie structura matematică a lumii, sunt

necesare nu numai ipotezele heliocentrice ale lui Copernic (care nu modifică în fond structura sferică a lumii), ci și studiile lui Giordano Bruno, experiențele lui Galilei și, mai ales, modificarea bazelor fizicii. E un proces care se desfășoară în secolele XVI-XVII, desăvârșit în strânsă relație cu fizica newtoniană. Cea de a doua etapă a cosmologiei europene, care va dura până la revoluția einsteiniană a fizicii, propune drept model cosmologic *mecanismul*¹³. Giordano Bruno desființează imaginea calotei sferice a lumii și pulverizează unitatea „stelelor fixe” într-o infinitate de sisteme solare îndepărtate. Unic doar prin substanța divină din care se compune, universul lui G. Bruno câștigă dimensiunea infinitului¹⁴. Galilei descoperă, cu celebra sa lunetă, existența sateliților lui Jupiter, demonstrând astfel pluralitatea „centrilor” lumii. Măsurându-l cu infinitul, Galilei descoperă că „nu există centru *real* al universului, nu există nici o orientare *absolută* în lume”¹⁵. Descentrarea universului duce la anularea spațiului privilegiat central în care gândirea mitică credea și pe care cosmologia antichității îl consfințea cu argumente geometrice. Dinamitând metaforic vechea imagine a lumii, Pascal definea universul ca „o sferă al cărei centru e pretutindeni, a cărei circumferință nu e nicăieri”¹⁶ și trăia sentimentul amețitor al unui rău de infinit. O dată cu pierderea centrului, universul își pierde și caracterul etern și incoruptibil. Descoperirea *novae*-lor de către Tycho Braché, Kepler și Galilei dezvăluie devenirile (brusca aprindere și apoi stingerea) materiei astrale¹⁷. Substanța cerească (la Aristotel „a cincea esență”, mai pură decât cele patru elemente primordiale, devenită „quintesența”) își pierde puritatea ei atemporală și intră sub regimul *istoricității*, al eroziunii materiei în timp.

Încoronarea acestei noi viziuni cosmogonice o constituie lucrarea lui Kant, *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprung des ganzen Weltgebäudes nach newtonischen Grundsätzen abgehandelt* (1755). Universul apare acum constituit dintr-o infinitate de sisteme solare, „formând împreună o ordine universală. Această creație mecanică de corpuri cerești și de sisteme are loc continuu, fără întrerupere și fără sfârșit, fiindcă, așa cum se nasc, tot astfel ele

dispar, după ce ating un anumit grad de perfecțiune. (...) Universul, unul și infinit, ale cărui părți disparente formează varietatea infinită a universurilor, este adevărata pasăre Phönix a naturii, care își dă foc și arde, pentru ca din cenușa ei să renască întinerită¹⁸. Din geometru și muzician care înzestrează cosmosul cu inteligență și suflet, demiurgul devine o pură inteligență mecanică, abstractă, retrasă în interiorul Legii ce prezidează, implacabil, nașterea și ruina lumilor. A lumilor în care, așa cum nu există spațiu privilegiat, nu există nici destin privilegiat; a lumilor în care – o spune newtonianul Pope –

Cauza universală

Înfăptuiește totul prin legea generală

.....¹⁹.....

Cu ochi egal privește, ca Dumnezeu a toate,

*Eroul care piere și vrabia care cade.*¹⁹

Afirmația lui Pope face vizibilă o implicație fundamentală a modelelor cosmologice: odată cu trecerea de la modelul sferic la modelul mecanic, s-a schimbat nu numai forma universului, ci și locul ființei umane în lume, sentimentul raportului dintre ființă și univers. În fond, ca orice model teoretic, modelele cosmologice au o valoare științifică relativă, de ipoteză; ele au însă, în schimb, o valoare ontologică absolută. Este ceea ce ne-a determinat să insistăm asupra modelelor cosmologice pe care le vom numi, convențional, *platonician* și *kantian*, ca asupra a două modalități diametral opuse de concepere a situației ființei în lume.

Considerăm că modelul cosmologic constituie o realitate de profunzime a viziunii, depășind în adâncime nivelul conștiinței teoretice (științifice), dar și nivelul materialului mitic din care se constituie viziunile cosmogonice explicite din operele literare, pentru că modelul cosmologic este expresia sentimentului existenței în lume, a raporturilor originare pe care ființa le stabilește cu universul. Așa cum, pentru Lucian Blaga, o cultură sau un poet se definește printr-o „vârstă adoptivă”, un „sex adoptiv” sau printr-un personaj („eu”) adoptiv („eul adoptiv” eminescian este, în viziunea lui Blaga din

Trilogia culturii, „tânărul voievod“), universul poetic al unei epoci sau al unei opere se înrădăcinează, de obicei inconștient, într-un *model cosmologic adoptiv*²⁰, care poate fi în total dezacord cu modelul instituit științific în epoca respectivă. Opțiunea pentru un model cosmologic adoptiv poate deveni, într-o epocă de luciditate a spiritului, subiect de poezie, și Nichita Stănescu tematizează, în *Laus Ptolemaei*, această posibilitate:

*Rațiunea a mutat pământul
din mijlocul existenței
și l-a făcut să se rotească
în jurul soarelui.*

.....

*„Dau sfat: cei care au pus pământul
să fie slugă soarelui,
să-i caute justificare.
Altfel e trist pe pământ.”²¹*

Laus Ptolemaei proclamă libertatea de opțiune a spiritului, care-și alege patria cosmică adoptivă asumându-și modelul cosmologic anacronic al lui Ptolemeu, „învinsul de profesie“, pentru că, deși „Învins de toată istoria, / Învins de oricine“, el rămâne învingător în sentimentul existenței justificate („el e, el e, el e, el e“).

Prezența modelului cosmologic adoptiv rămâne însă, de obicei, inconștientă. Romanticismul, spre exemplu, dezvoltă un model cosmologic platonician, depășit de știința europeană încă din secolul al XVII-lea, valabil însă nu numai la nivel poetic, ci și la nivel ontologic, ca patrie cosmică adoptivă a spiritului. Modelul este atât de adânc înrădăcinat în spiritualitatea romantică, încât Schopenhauer ajunge să distrugă coerența sistemului său filozofic energetist și iraționalist, prin introducerea – paradoxală – a unui nivel al ideilor platoniciene, prototipuri în care voința oarbă se organizează ideal înainte de a trece în existența în act care, din nou haotică, se oferă spre organizare în „reprezentarea“ spiritului, prin categoriile

formative de timp, spațiu, și cauzalitate. „Istorismul” romantic e departe de a constitui un argument împotriva cosmologiei sale platoniciene, căci istorismul romantic nu are în vedere în primul rând determinismul cauzal, ci vizează conceptul de devenire orientat finalist. În istoria romanticilor, cauzele ultime sunt, în fond, cauze finale; dovadă conceptul, esențial, de „misie”. *Misia* e un mit fundamental al gândirii romantice, un mit care permite istoricului romantic performanța de a identifica ființa cu devenirea, eternitatea cu timpul. Doar în măsura în care un popor își împlinește misia el există ca popor, fiecare moment al devenirii istorice fiind coincident cu postulatul original al misiei și împărțându-se din sacralitatea lui. Prin „misie”, istoria încorporează divinul, istoria fiind, pentru romantici, starea de ex-plicație a divinității, față de care misia sau vocația originală însemnează divinitatea în stare de im-plicație. Poezia romantică românească din epoca pașoptistă este modelată și ea de această viziune, esențial platoniciană, a lumilor. Așa și apare comentată opera unui Bolintineanu în etapa postpașoptistă de către Radu Ionescu, scriitor binecunoscut lui Eminescu: „Viața noastră este un lung exil în care întâlnim numai suferințe (...). Sufletul nostru obosit voiește câteodată să-și ia zborul din astă realitate, din astă închisoare tristă, ca să mai revadă idealul, patria sa cerească...”²³

*

Aspirând să reconstituie ipotetic, din fragmentele publicate sau inedite ale unei opere neterminate, „schema organică” a universului poetic eminescian, G. Călinescu pleacă de la postulatul că „poetul tindea să creeze un univers în semicerc (...), având ca orizonturi nașterea și moartea lumii, între care se întinde arcu istoriei universale”. Opera lui Eminescu „îzvoadește din fiorul cosmogonic. Poemele lui se învârtesc toate mai aproape sau mai departe de sămburele de întuneric al golului primar.”²⁴ Chiar dacă ipotezei călinesciene a „semicercului” ancorat în cosmologie i-am prefera o alta, ontologică, în funcție de care nucleul operei eminesciene devine sentimentul tragic al existenței, „fiorul cosmogonic” rămâne, totuși, o

realitate esențială a acestei opere. Miturile cosmogonice (vedice, mazdeiste, grecești, biblice, gnostice etc.) au fost, de aceea, adesea inventariate și comentate de critică. Este o operație – magistral întreprinsă de G. Călinescu – pe care nu intenționăm să o reluăm. Vom încerca să degajăm doar, dincolo de aceste multiple cosmogonii mitice – metafore ale genezei –, dar și dincolo de unele imagini care nu au, la prima vedere, aparențe „cosmogonice“, principalele modele cosmologice care structurează universul poetic eminescian. Prezentând modelul platonician și cel kantian nu am urmărit, așadar, descoperirea unor „surse“ ale poeziei eminesciene, ci am încercat să stabilim doar o tipologie în funcție de care ni se pare că putem defini etapele devenirii operei lui Eminescu.

Puternic ancorat în spiritualitatea pașoptistă, universul poetic eminescian dezvoltă în începuturi un model cosmologic platonician, implicit în poemele sociale și istorice, dar tematizat explicit în viziunile poetice din *Ondina*. Motivele dominante ale acestei etape: *gândirea divină* (și, consubstanțială ei, gândirea umană), *cântecul, dansul* (cu variantele zbor sau plutire), *lumina* ca substanță a lumii etc., vor reapărea, cu funcții modificate, în întreaga creație eminesciană, care-și asumă astfel, integrându-l și depășindu-l, universul motivic caracteristic viziunii platoniciene a lumilor²⁵. Personajele fundamentale caracteristice ale creației eminesciene sunt, în această perioadă *copilul* și – mai ales – „*bardul*“, adică varianta ritualizat-mesianică a poetului, cultivată de epoca pașoptistă într-o tradiție ce trece prin romantism și renaștere, revendicându-și drept prim avatar imaginea platoniciană a poetului inspirat de muză din dialogul *Ion*.

— Într-o etapă ulterioară a poeziei eminesciene, sentimentul consubstanțialității ființă-univers e pierdut; criza gândirii moderne, pe care Eminescu o explică prin pierderea „credinței“ (*Epigonii, Dumnezeu și om, O, nțelepciune, ai aripi de ceară!* etc.), se asociază cu un acut sentiment de înstrăinare definit încă din *Amicului F.I.* („Viața mea curge uitând izvorul“), accentuat în *Melancolie* și generalizat, pentru declinul ciclic al civilizațiilor, în *Memento mori*. Nu mai e vorba, la Eminescu, de înstrăinarea în această lume a

exilaților romantici care se revendică de la o patrie celestă, ci de pierderea patriei cosmice; gândirea nu mai descoperă divina rațiune muzicală a lumii, ci absurditatea existenței/ Modelul platonician nu mai apare acum ca o realitate formativă a cosmosului, ci ca o aspirație a gândirii poetice care corectează (ca-n ultima variantă a poemului dramatic *Mureșanu*) un univers absurd printr-un proiect armonic iluzoriu și compensativ. Această etapă a creației eminesciene este dominată de imaginea *demonului*, dar un demon a cărui revoltă e direct proporțională cu nostalgia chinuitoare a paradisului pierdut. Demonul eminescian suferă de pierderea conștiinței atemporalității. Demonia ia naștere din căderea sub legea eroziunii, căci timpul însemnează îndepărtare de privirea inocentă a începuturilor. Într-un cuvânt, demonul descoperă timpul ca un rău fundamental, pe care va încerca să-l corecteze fie prin negarea existenței, fie prin crearea de universuri compensative (prin poezie, acțiune sau iubire).

În ultima perioadă a creației eminesciene (ultima nu în sens cronologic absolut, ci în ordinea soluțiilor existențiale propuse), relația gândire umană-univers e resimțită ca o opoziție. Modelul cosmologic platonician e abandonat în favoarea celui pe care l-am numit, generic, kantian²⁶; componenta kantiană a viziunii constă în conceperea universului ca o pluralitate de lumi ce izvorăsc și mor perpetuu ca în imaginile cosmogonice din *Luceafărul*, în care lumile și-au pierdut pitagoreica muzică a sferelor și s-au cufundat într-o tăcere înghețată. E liniștea spațiilor cosmice străbătute în zborul lui Hyperion – „liniștea uitării” sau „adâncul”, „asemene / uitării celei oarbe”. Coincidențele cu cosmogonia kantiană se opresc însă la ideea genezei continue, opusă universului platonician stabil, idee ce-și găsește ecouri inconștiente în imaginea înserărilor eminesciene (resimțite în *Sara pe deal*, *Povestea magului...*, *Luceafărul*, *Sarmis* etc., ca un timp sacru, de perpetuă reeditare a genezei) și, în al doilea rând, la viziunea morții sistemului solar (din care Eminescu face, în *Scrisoarea I*, o imagine a morții întregului univers). Această perpetuă naștere și moarte a lumilor nu mai e însă pentru Eminescu – așa cum era pentru Kant – dovada perfectului „mecanism” al universului guvernat de o divină inteligență mecanică. Divinul devine la

Eminescu *neființă*, nedeterminare pură, care visează însă, în adâncul repaosului etern, să-și descopere sensul și se proiectează, cosmogonic, într-o lume-oglină. Gândirea umană e oglinda prin care divinitatea informă ajunge să se înțeleagă pe sine. Dar gândirea umană nu se mai poate reclama de la nici o patrie celestă pierdută, căci o asemenea patrie nu i-a fost dăruită niciodată. Instrument sacrificat în dorul de autocunoaștere al zeului inform, spiritul uman aspiră zadarnic la „liniștea uitării”; ca și Hyperion, e condamnat să-și suporte eternitatea și să susțină, veșnic, povara lumilor care renasc din moarte, ca unic reper al identității. „Optimismul” viziunilor platoniciene din începuturile creației lui Eminescu și „pesimismul” schopenhauerian caracteristic celei de a doua etape își pierd sensul din perspectiva finală a operei care cucerește, dincolo de pesimism sau optimism, o conștiință tragică a existenței într-un univers în care zeii s-au refugiat în neființă, dar condamnă lumea să existe, făurindu-și, prin gândire, chipul și istoria²⁷. Ipostaza caracteristică pentru personajul eminescian al acestei etape este *Cezarul*, care-și asumă, în deplină luciditate, destinul creatorului de ordine (în gândire, în existență, în istorie). Cezarul (care poate deveni Traian în eposul dacic, sau Napoleon în epopeea Europei moderne) moștenește voința de ordine a bardului și luciditatea demonului. Dar, condamnat la existență, el a moștenit de asemenea singurătatea absolută a zeului și destinul creatorului de lumi:

..... când regii mor,
Când ceru-apune a lui gânduri,
.....
Când am pierdut ideea-eternității,
Eu singur stau s-o reprezint aici.²⁸

NOTE

¹ Explicația pitagoreică a surzeniei noastre în raport cu cosmosul e transmisă de Aristotel în *De coelo*: fragmentele care interesează, în antologia lui Wilhelm Capelle, *Die Vorsokratiker. Die Fragmente und Quellenberichte übersetzt und eingeleitet von...* Stuttgart, Alfred Kröner Verlag (1940), p. 491-492.

² Sfera „stelelor fixe“, sferele celor 5 planete (Saturn, Jupiter, Marte, Mercur, Venus), a Soarelui, a Lunei, a Pământului și (pentru a completa la 10 numărul perfect – sferele cerești) cea a unui corp invizibil, simetric Pământului: Antiterra (sau Antichton), conform modelului cosmologic propus de pitagoreicul Philolaos și comentat de Aristotel în *De coelo*, ap. antologia citată, p. 480.

³ Anonim pitagoreic comentat de Aristotel – v. *Die Vorsokratiker*, p. 492.

⁴ G. de Santillana, *Les grandes doctrines cosmologiques*, în culegerea *Science et synthèse*, Gallimard, 1967 („Idées“), p. 85-86.

⁵ Platon, *Timmée ou De la Nature*, în *Oeuvres complètes*, traduction nouvelle et notes par Léon Robin, Bibliothèque de la Pleiade, vol. II, p. 448.

⁶ „Voit-a zeul ca toate lucrurile, pe cât e posibil, să devină aproape asemenea lui. Iată deci originea esențială a devenirii și a Lumii. (...) Voit-a, într-adevăr, zeul ca toate lucrurile să fie bune și nimic rău să nu fie în măsura posibilului” – Platon, *op. cit.*, p. 445.

⁷ Idem, *Ibidem*, p. 449.

⁸ Idem, *Ibidem*, p. 448.

⁹ Conform viziunii lui Er din călătoria sa inițiativă; v. mitul lui Er în Platon, *Republica*, în *Oeuvres complètes*, ed. cit., vol. I, p. 1235.

¹⁰ Pierre Duhem, *Le Système du Monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, Paris, Hamann et Fils, vol. I, 1913, p. 180.

¹¹ Idem, *Ibidem*, vol. V, 1917, p. 509.

¹² Platon, *Timée*, ed. cit., vol. II, p. 520.

¹³ Jacques Merleau-Ponty, Bruno Morando, *Les trois étapes de la cosmologie*, Paris, Editions Robert Laffont (1971) („Science nouvelle“), p. 101.

¹⁴ William Kelley Wright, *A History of Modern Philosophy*, New York, The Macmillan company, 22^o printing, 1967, p. 30.

¹⁵ Merleau-Ponty, Bruno Morando, *Op. cit.*, p. 90.

¹⁶ Pascal, *Les Pensées*, Paris, Hachette (1930), p. 27.

¹⁷ J. Merleau-Ponty, B. Morando, *Op. cit.*, p. 84.

¹⁸ N. Bagdasar, *Studiu introductiv*, la Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, trad. de N. Bagdasar, Elena Moisuc, Buc., Ed. Șt., 1969, p. XXXVIII.

¹⁹ „The Universal Cause / Acts not by partial, but by gen'ral laws“. „Sees with equal eyes, as God of all / A heroe perish, or a sparrow fall“ – Al. Pope, *An Essay on Man*, în *The Poems of...*, a one-volume edition of the Twynckelham text with selected annotations, edited by John Butt, London, Menthuem, p. 537, 507.

²⁰ Despre categoriile abisale secundare („eul adoptiv“, „vârsta adoptivă“ și „sexul adoptiv“), L. Blaga, *Trilogia culturii*, Buc. Ed. Fundațiilor, 1944, p. 452 (notă) și 343: „S-ar zice că creatorii de cultură au două vârste: una e vârsta reală, biologică, individuală, cealaltă e o *vârsta adoptivă*, sub ale cărei auspicii ei creează ca sub înrăurirea unei atotputernice zodii“. Despre eul adoptiv voievodal eminescian, p. 320-330.

²¹ Nichita Stănescu, *Despre firile contemplative, despre ce spun ele și despre unele sfaturi pe care am a le da*, în *Laus Ptolemaei*, Ed. Tineretului, 1968, p. 15-16.

²² Idem, *Pledoarie*, în *Ibidem*, p. 35.

²³ Radu Ionescu, *Epistolă amicului G. Sion* (Prefață la *Poesiile vechi și noue ale d-lui Dimitrie Bolintineanu*, Buc., 1855), în G. Ivașcu, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești, 1812-1866*, Buc. Ed. did. și pedagog., 1967, p. 490.

²⁴ G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, în *Opere*, Buc., Ed. Minerva, 1969, vol. XII, p. 4, 10.

²⁵ Este ceea ce motivează, în parte, prezența unor elemente din patristica orientală și din vechea cultură românească în opera lui Eminescu, elemente analizate pe larg de Rosa del Conte în lucrarea, esențială, a domniei sale, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, Modena, Società tipografica modenese, (1962).

²⁶ Manuscrisele eminesciene păstrează mărturia unui elogiu paralel al lui Kant și Laplace, creatori ai modelului cosmologic ce ne interesează: „Două mari spirite în adâncimea lor înrudite – ca două izvoare cari, pornind de la înălțimi egale acolo unde răsar din pământ și-aruncă raza de apă în înălțimi egale. Kant și Laplace“ – v. fragmentele publicate în *Manuscriptum*, 1976, nr. 2, p. 34.

²⁷ E o depășire a schopenhauerianismului paralelă celei realizate, în aceeași perioadă, de Nietzsche. Paralelismul Nietzsche - Eminescu a fost semnalat, cu mult timp în urmă, de Vladimir Streinu, *Eminescu. Arghezi*, ediție și prefață de George Munteanu, Buc., Ed. Eminescu, 1976, p. 83, 85. Această depășire (de orientare nietzscheană) a direcției de gândire pesimistă sau optimistă în sensul unei concepții tragice e urmărită în lucrarea, fundamentală, a lui D. D. Roșca, *Existența tragică*: „Din perspectiva filosofică dezvoltată în această carte pesimismul și optimismul, în măsura în care vor să fie concepții generale ale existenței, apar drept nonsensuri. (...) O concepție de ansamblu a existenței nu poate fi, cred, decât tragică. (Ediție definitivă, București. Ed. Științifică, 1968, p. 187).

²⁸ *Monolog dacic*, editat de Marin Bucur, în *Manuscriptum*, 1976, nr. 1, p. 29.

II

UNIVERSUL PARADISIAC

„În viața mea – un rai în asfințire –
Se scuturau flori albe de migdal.”
(*O, -nțelepciune, ai aripi de ceară!*)

În începuturile ei, poezia eminesciană nu se revendică de la lirica postpașoptistă cu care e contemporană, ci se încadrează, prin concepție, tematică, tonalitate sentimentală și prin univers imagistic în cea mai pură tradiție a liricii pașoptiste¹. Erotică în stil Alecsandri (*De-aș avea...*) sau Bolintineanu (*O călărire în zori*), satirică – rememorând pilduitor gloria vechii Rome și vestindu-i resurecția – (*Junii corupți*), patriotică (*Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*) sau istorică și revoluționară (*Horia*), poezia de început a lui Eminescu reia motive (motivul *luminii* ca substanță divină a lumii, prezent în poemele lui Heliade) și procedee caracteristice poeziei pașoptiste (acumularea de comparații din *Amorul unei marmore* sau din *Amicului F.I.* reamintește îndeaproape tehnica poetică a lui Bolintineanu). Poezia eminesciană se atașează însă, mai ales, vizionarismului pașoptist, care se exprimă predilect și explicit în constituirea idealului național și politic al unei lirici axate pe concepția mesianică asupra rolului pe care poetul îl are de îndeplinit în Cetate. „Bardul” eminescian este reîncarnarea poetului-profet al pașoptiștilor și el ia chiar, adesea, înfățișarea poetilor generației precedente, vădind opțiunea lui Eminescu pentru profetismul romantic de formulă heliadistă, opțiune exprimată, la 1867, în poezia-omagiu (care e și o primă poezie program) *La Heliade*. Între „plăcuta” „ghirlandă de flori plăpânde, june”, care încoronează fruntea tânără a cântăreților iubirii, și „saluica cunună” de pe „fruntea cea umbrită de bucle de argint” a poetului profet intonând cântecul sublim al neamului, poezia eminesciană optează, programatic, pentru cea de a

doua. Vocația poeziei nu e, așadar, plăcutul, ci *sublimul*, căci poezia se vrea cântarea profetică ce concurează și stăpânește orfic natura și natura umană dezlănțuită:

*Astfel îți e cântarea, bătrâne Heliade,
Cum curge profeția unei Ieremiade,
Cum se răzbun-un viitor zburând din nor în nor.
Ruga-m-aș la Erato, să cânt ca Tine, barde,
De nu în viața-mi toată, dar cântecu-mi de moarte
Să fie ca „Blesteme”-Ți... să-l cânt, apoi să mor.*

Heliade, poetul a cărui voce tulbură „marea moartă” cu „ape de plumb” a unui veac degenerat, vestind apocalipse și renașteri, reapare în poezia lui Eminescu la 1870 (*Os magna sonaturum*) sau la 1872 (*La moartea lui Eliade*) și el reprezintă prima ipostază fundamentală a unei mitologii poetice eminesciene care are, ca principal articol de crez, idealul mesianic al poeziei pașoptiste, – un ideal asumat la 1877², dar contemplat cu nostalgie, la 1872, într-o vârstă degradată a spiritului înstrăinat, cutremurat de moartea ultimului mare profet al neamului:

*Tăceți! Cearta-amuțească! E-o oră grea și mare,
Aripile ei negre în ceruri se întind,
Astfel lumea-amuțește la-ntunecări solare.*

.....
*Tăceți! Cum tace-n spaimă al nordului popor
Când evul asfințește și dumnezeii mor.*

.....
*Și-n fruntea unui popor pierdut în chin – e Moșse
Și sufletul lui mare, adânc și îndrăzneț
Prevede că din sânul pierdutului popor
E viitorul lumii și-al ei mântuitor*

.....
*Astfel în noaptea noastră pierdută și amară
Un glas de deșteptare adânc a răsunat
Ca glasul providenței din stinsele decade
Astfel s-auzi glasul-ți, bătrâne Eliade.*

Acceași nostalgie a vârstei organice și profetice a poeziei (când scrierile au valoarea sacră de „scripturi”, când între „cântare” și „gândire” n-a intervenit ruptura îndoielii, iar „izvoarele gândirii” se revarsă în „râuri de cântări”) transpare în mitologia poetică din prima parte a *Epigonilor* (1870), dominată de trei ipostaze simbolice ale poeziei: vizionarismul sacru și *profetismul* (Heliade, zidind „Delta biblicelor sante, profețiilor amare”), *orfismul* (Andrei Mureșanu „Cheamă piatra să învie ca și miticul poet”) și puterea creatoare a *visului* (Alecsandri, „visând o umbră dulce... scrie „*visul de poet*” sau „Visând cu doina tristă a voinicului de munte / Visul apelor adânce și a stâncilor cărunte, / Visul selbelor bătrâne de pe umerii de deal. / El deșteaptă-n sânul nostru dorul țării cei străbune...”).

Dacă Alecsandri reapare ca personaj lipsit de mari dimensiuni simbolice în teatrul lui Eminescu (*Emmi*), Andrei Mureșanu, erou național și poet al deșteptării neamului, devine eroul faustic al uneia dintre cele mai frumoase poeme dramatice eminesciene (*Mureșanu* sau *Andrei Mureșanu*), elaborată, în trei variante, la 1869, 1871 și 1876. Evoluția personajului din cele trei variante ale „tabloului dramatic” *Mureșanu* (dintre care le vom urmări, deocamdată, doar pe primele două) este în cel mai înalt grad semnificativă pentru etapele de evoluție ale creației eminesciene. În varianta primă (1869), poetul ardelean, profet al Luminii, înfruntă în numele viitorului strălucit al ginții sale maleficul An 1848. În alegorica înfruntare cu anul înfrângerii, Mureșanu, susținut de Geniul Luminii și încoronat de silfi de lumină, învinge forțele întunericului și intonează, în apoteoticul tablou final, imnul „deșteptării” neamului său. Și ca modalitate poetică, această primă variantă rămâne ancorată în sfera literaturii pașoptiste: mari pasaje retorice – alternând cu dialogul ideologic – sunt poetizate prin alegorie, în gustul clasico-romantic al înaintașilor. În 1871, Eminescu adnotează pe manuscris prima formă, juvenilă și entuziast-pașoptistă, a poemei, dintr-o perspectivă evident schimbată: „Am scris-o într-o vreme când sufletul meu era pătruns de curățenia idealelor, când nu eram rănit de îndoială. *Lumea nu se prezenta armonioasă* (s.n.) cum i se presintă oricărui ochi vizionar, netrezit încă, oricărei subiectivități fericite în grădina înflorită a închipuirilor

sale”.³ Când revine, la 1871, asupra poemului, Eminescu o face abandonând imaginea „lumii armonioase” și vizionarismul entuziast al începuturilor. Anul 1848 este înlocuit prin Mors (conform listei personajelor, pentru că varianta secundă a poemei, neterminată, cuprinde numai monologul lui Mureșanu). Poetul luminii a devenit acum un suflet dilematic, sfâșiat de îndoială, un spirit care dezvăluie, schopenhauerian, *răul* ca pârghie a existenței, un revoltat care mai hrănește, totuși, speranța unui destin eroic pentru neamul său. Oscilând între Dumnezeu și Satana, între credință și blestem, Mureșanu e un spirit torturat, atins de „suflarea veacului”, dar mântuit totuși, în cele din urmă, de sentimentul apartenenței sale la o comunitate națională greu încercată, nu însă învinsă. În varianta din 1869, „bardul” dezvăluia sensul divin al existenței neamului său:

*În planu-Eternității românii-s un popor
Cum e un soare numai prin mările de nor,
Cum e-un principiu numai în firele adânci,
Cum suni în fundul mării tari creștete de stânci.*

La 1871, bardul este înlocuit printr-o ființă demonică, visând apocalipsa, ruina lumilor guvernate de principiul rău:

*O, de-aș vedea furtuna că stelele desprinde,
Pe cer talazuri mândre înalță și întinde,
Și nourii ca sloiuri de gheață aruncate,
Sfărâmându-se de-a sferei castele instelate –
Cerul din rădăcină nălțându-se decade,
Târând cu sine timpul cu mîile-i decade,
Se-nmormântează-n caos întins fără de fine,
Zburând negre și triste surpatele lumine.
Văd caosul că este al lumilor săcrii,
Că sort mai pălpâl roșii gigantice făclii
Și-apoi se sting. – Nimicul, înțolm se întinde
Pe spațuri deșerte, pe lumile murinde!
Văzând risipa, Satan, voi crede c-ai învins!*

Blestemul demonic alternează însă cu rugăciunea („Stinge, puternic Doamne, cuvântul nimicirii / Adânc, demonic-rece ce-n sufletu-mi trăiește / Coboară-te în mine...”), și vechiul bard, demon apostat, redevine vocea care va dezvălui și va celebra destinele eroice ale unui popor martirizat:

*Văd cerul lan albastru sădit cu grâu de stele,
El îmi arată planul adâncel întoamele
Cu care-și mișcă sorii. – În sâmburul de ghindă
E un stejar.
.....
..... așa, poporul meu,
În tine e puterea-ți, năltărea-ți și pieirea-ți.*

Aceeași conștiință a apartenenței la o epocă de criză marchează personajele romanului *Geniu pustiu*, atinse de nostalgia vârstelor organice care presupun, aici, o întoarcere spre timpuri istorice revoluționare, spre funcția de bard în care se visează, în roman, naratorul (și în fond naratorul nu este decât ipostaza modernă, degradată a vechiului bard): „Să fi trăit pe timpurile aceia când domni îmbrăcați în haine de aur și samur ascultau de pe tronurile lor, în învechitele castele, consiliile divanului de oameni bătrâni – poporul entuziast și creștin unduindu-se ca valurile mării în curtea domniei – iar eu în mijlocul acelor capete încoronate de părul alb al înțelepciunii, în mijlocul poporului plin de focul entuziasmului, să fiu inima lor plină de geniu, capul cel plin de inspirațiune – preot durerilor și bucuriilor – bardul lor”⁴. Vechiul ideal mesianic străbate acest roman al „epocilor de tranzițiune”: „Poetii, filosofi unei națiuni presupun în cântec și cuget înălțimile cerului și le comunică națiunilor respective”⁵. Atunci când poezia nu mai are de numit idealul, ci are de definit o vârstă a decadentei, ea se transformă în roman, așa cum bardul se transformă în narator. Romanul – noua formă a poeziei – are de numit răul, căci a-l diagnostica înseamnă deja a-l stăpâni. În cunoașterea răului (cunoaștere pe care romanul e chemat să o realizeze), se află începutul salvării, al unei posibile viitoare regenerări: „Arată-mi un om care să scrie romanul mizeriilor acestei generațiuni, și acel om va căde ca o

bombă în mijlocul pustiitei noastre inteligențe, va fi un *semizeu* pentru mine – un *mântuitor*, poate, pentru țara lui“ (s.n.)⁶.

Un poet care „presupune în cântec înălțimile cerului“ este, în drama de tinerețe *Mira*, angelicul Maio. Suflet pur, îngerește îndrăgostit de logodnica sa Mira, dar capabil să-și sacrifice iubirea pentru binele Moldovei, Maio este, în epoca demoniului Ștefănițavodă, un glas care vine din alt timp, dintr-o vârstă a inocenței și a credinței. Cântecul și iubirea sunt, pentru Maio, puterile mântuitoare chemate să învingă răul veacului – de care suferă Ștefăniță – și să salveze Moldova.

Cântecul și iubirea ca puteri ordonatoare, cosmotice, sunt elemente caracteristice ale modelului cosmologic platonician ce constituie, așa cum am arătat deja, și substratul inconștient pe care se organizează viziunea poetică a romanticii pașoptiste. În viziunea pașoptiștilor, acest model cosmologic implicit se traduce, la nivelul concepției istorice, în ideea de „misie“ prin care fiecare națiune intră (descoperindu-și propria vocație și împlinindu-și menirea sacră) în „concertul popoarelor“. Armonia cosmică, armonizarea umanității ca perspectivă finală a istoriei, misiunea armonizatoare a individului ales (erou sau poet) – iată articulațiile de adâncime din care iau naștere accentele generos-profetice ale literaturii pașoptiste în marile ei realizări (Heliade, Russo, Bălcescu, Bolintineanu, Alecsandri), dar și în încercările modeste ale unui Cezar Bolliac. Modelul universului armonic, populat de ființe angelice mediind existența diferitelor nivele cosmice, transpare voalat în lexicul poetic pașoptist, fixat într-o sumă de convenții a căror origine pare uitată. La Alecsandri, sufletul iubitei moarte recâștigă condiția angelității, dar totul se petrece conform unui clișeu poetic nefericit revitalizat prin diminutivare și retorizare previzibilă („Frumoasa îngerelă cu dalbe aripioare“, din *Dedicație*). Aceeași obsesie a „dulcii armonii“ generează utilizarea abuzivă a epitetelor *dulce*, *alb* (*dalb*), *gingaș*, *drăgălaș* etc. în poezia lui Bolintineanu și Alecsandri și se traduce, stângaci, la Bolliac, în imaginea participării sufletului de poet la marea armonie cosmică (în timp ce „Sticleți și filomile se sparg pe crăci cântând“, inima poetului „ca harpă sloboade-un împreună / La marele concert“ *Idealul și*

pozitivul),sau, ideologic, în idealul utopic al depășirii antinomiilor sociale prin virtutea salvatoare a mîlei, propovăduită de poezie.

Primele poezii ale lui Eminescu aduc același lexic și același repertoriu imagistic convenționalizat, derivat din modelul cosmologic platonician implicit al poeziei pașoptiste. Curând însă poezia eminesciană depășește faza simplei perpetuări a recuzitei poetice tradiționale și aspiră să recupereze temeiurile originare ale viziunii înaintașilor. Înainte de a se rupe, cu sentimentul nostalgic al căderii din „paradisul pierdut“ al gândirii poetice, de vizionarismul pașoptist, Eminescu îi clarifică motivațiile poetice la un nivel de profunzime la care pașoptiștii înșiși nu ajunseseră; de aceea, „îngerii“ eminescieni au suavitătea și încărcătura mitică a spațiilor originare, pe când „frumoasa îngerelă cu dalbe aripioare“ a lui Alecsandri nu e decât detalierea discursivă și previzibilă a unei figuri poetice convenționale, a cărei realitate primă s-a pierdut. Acest proces de motivare a limbajului poetic prin recuperarea sensurilor sale originare e vizibil din primele variante ale poemei *Ondina* (*Serata*, 1872; *Ondina* – fantasmă, 1869).

„*Serata*“ înseamnă „magia aurie“ a muzicii, căci ariile și dansul plutitor al „barzilor“ și al „nimfelor“ („danțândeale ființe albe“) se înserează muzicii sferelor și dansului astrilor, întâlnind, sub semnul vrăjit, legea muzicală a ordinii cosmice:

*Muzica sferelor: seraphi adoară
Inima lumilor ce-o incongioară,
Dicînd în cântece de fericire
Stelelor tactul lor să le inspire
Și-apoi cum colorile adun-un soare
Concurează cântările într-o cântare.*

În manuscris⁷, versurile sunt însoțite de următoarele „ecuații marginale“:

Seraph: putere

Inima complexul lor

Cântec: lege

Stelle: lumi

Colorile: legile

Soarele: tot All

Substratul pitagoreic și platonician este restituit în versurile citate din *Serata* și în notele marginale, prin care Eminescu depășește etapa asumării unei convenții poetice (gen „pleiadă auroasă“, din *La mormântul lui Aron Pumnul*, sau „geniul luminii“, din *Mureșanu*) și se îndrumază spre recuperarea sensurilor originare ale termenilor poetici tradiționali. „Inima lumilor“ (platonicianul „Suflet al lumii“) e adorată de serafii-puteri (sufletele sau inteligențele angelice ale astrilor), este guvernată de legea proporției armonice, tradusă muzical prin cântec. În ecuațiile eminesciene, legea proporției divine se traduce și cromatic, prin tonurile curcubeului (colorile = legile), a căror fuziune e Soarele („Totul“) sau lumina pură.

Substanța lumii e, în *Ondina*, lumina, iar legea ei este culoarea și cântecul. În ultima variantă a poemei (*Ecò*, 1872), viziunea aceasta, reluată, e tratată în maniera ironiei romantice și „serata“ devine visul iluzoriu al unei naturi pustiite și ruinate:

*Un șuier în noapte, prin codri, un vânt,
Un freamăt și totul dispare...
Și nori se-ncrețesc risipiți și s-avânt.
În lună stau stâncile rare –
Iar junele-iubit
E-un brad putrezit
Pe trunchi de granit, pe ruine
Bătrâne.*

Elementele platoniciene din *Ondina* se păstrează însă integrate definitiv figurației poetice eminesciene, care le reactualizează, în contexte diferite, chiar după ce (în *Memento mori*, *Scrisoarea I*, *Luceafărul* etc.) abandonează modelul cosmologic platonician. Corespondențele legii armoniei în culoare și cântec stau la baza subtililor sinestezii din *Demonism*: în spațiul celest al divinității rele (opus „temniței“ sau „raclei“ care e lumea),

*În loc de aer e un aur,
Topit și transparent, mirositor...*

.....
*Când îngeri cântă de asupra raclei
În lumea cerurilor – ele-albesc
Și pe pământ ajung țandări duloase
Din cântecul frumos...*

„Lumina frântă” ce pătrunde în „temnița vieții” este, și în această viziune demonizată a lumilor, fragment de cântec angelic. Printr-o inversiune „demonizantă” de roluri, Ormuz, divinitatea benefică a lui Zoroastru, devine aici zeul rău, dar lumea constituită, împărăția lui Ormuz, rămâne – ca-n Zend-Avesta – un imperiu al luminii. Există, în vocabularul poetic eminescian, o serie de termeni care se articulează, în adânc, viziunii cosmologice platoniciene, și care supraviețuiesc fazei romantic-pășoptiste a poeziei sale, devenind imagini-nucleu ale operei. Să amintim, dintre acești termeni, doar *lumina*, *cântecul* (având ca variantă pitagoreica muzică a sferelor), *dansul* (mai ales cu variantele *zbor* sau *plutire*, caracteristice mișcărilor hipnotice ale personajelor eminesciene, purtate parcă de o voință necunoscută lor, în ritmul unei muzici imperceptibile) și *gândirea divină* sau angelică ce transpare în imaginea Ondinei („Idee din planul genezei”) sau, mai frecvent, în imaginea femeii-înger (atât de înrudită, prin fiica de rege din *Înger și demon*, prin îngerul-rază din *Povestea magului* și *Mureșanu*, sau prin Onde-Maria din *Umbra mea* și *Sărmanul Dionis*, cu angelica Iulia din poemul *Conrad* al lui Bolintineanu).

Motivul luminii⁸ e o permanență a operei eminesciene și intenția poetului de a-și intitula un proiectat volum de „versuri lirice” *Lumină de lună* vădește valoarea de imagine-nucleu, de intuiție poetică originară a motivului discutat. Faptul a fost observat și comentat de T. Vianu pentru care Eminescu „nu este un pictor al formelor, ci un pictor al luminii”, adică un romantic al cărui univers vizual, dinamic, nu static, e dominat de imaginea luminii, „simbolul însuși al devenirii”⁹. Interpretarea lui T. Vianu atrage atenția asupra expresivității motivului, fără a epuiza valorile lui semantice, asupra

căroră ne vom opri în continuare.

În poezia de debut a lui Eminescu, *La mormântul lui Aron Pumnul*, Bucovina îndoliată „plânge-n tânguire” moartea „geniului nalt și mare” – „luceafăr”, „lumină”, „dalbă stea” -, stins din „pleiada (...) auroasă și senină” a țării. Evident, imaginea, în care se pot descifra ecourile figurației clasice, se păstrează în limitele unei recuzite poetice tradiționale, puternic convenționalizată. Doi ani mai târziu, în *Întunericul și poetul*, poetul – „cu sufletu-n lumină, cu gândurile-n cer” – se știe „Purtând pe frunte-mi raza a națiunii mele” și opune conștiința unui mesianism pașoptist, „geniului negru” al întunericului. Andrei Mureșanu e și el, în prima variantă a poemului dramatic eminescian, un profet al luminii, inspirat de Geniul luminii și încoronat de silfi de lumină. Simbolistica luminii devine însă cu adevărat eminesciană în câteva pasaje ce depășesc nivelul alegoric al imaginii și ating stratul unor intuiții poetice originare – ca în monologul Geniului Luminii dezvăluind structura luminișcentă a unui cosmos solar („Eu vin din centrul lumii încununat cu sori”) ¹⁰. Sensul imaginii se cristalizează, după cum am văzut, în viziunea cosmosului muzical și luminișcent din variantele poemei *Ondina*.

Lumina ca substanță a lumii se manifestă într-o serie de corporalizări: *aștrii*, arhitectura labirintică a *castelelor subacvatice*, *gheața*, *marmora* sau *cristalul* (diamantul nordului e „piatra luminii”; mărgăritarul îndrăgit de stea din *Când marea* e „o steauă în piatră schimbată” printr-o prăbușire a luminii stelare, asemănătoare bibliicei căderi a îngerilor:

*E-amantul a stelei ce palidă trece
Și-aruncă prin nori a ei rază de nea,
E-amantul căzut dintre stele, ce rece
În mare murea.)*

Lumina își manifestă prezența în nesfârșite oglinzi acvatice, în oglinda privirilor, în sâmburele de foc al candeliei etc. Dar, mai ales, lumina se manifestă ca o corporalitate difuză în consistența argintie a „negurilor albe” sau a „umbrei”. În *Crăiasa din povești*, „Neguri albe

strălucite, / Naște luna argintie“; luna este „fiica cea de aur a negurii eterne“ (*Sarmis*) sau „visul negurii eterne“ (*Scrisoarea IV*); sufletul unei moarte e „o umbră de-argint strălucită“ (*Mortua est!*). Umbrele și negurile eminesciene sunt pătrunse de prezența latentă a luminii, care trăiește în adâncurile lor, dându-le transparența aurorală a luminilor visate în preziua genezei. Splendida postumă *Într-o lume de neguri...* e o imagine, voit ambiguă, a răsăritului de soare și a răsăririi lumilor, căci geneza nu e decât un răsărit al luminii eliberate de razele gândirii din adâncurile negurilor albe:

*Într-o lume de neguri
Trăiește luminoasa umbră.
Mai întâi scăldată
În ceți eterne și sure,
Însă, încet-încet,
Razele mari a gândirii
Negurile albe pătrund
Și formează un arc albastru,
Clar senin în jurul lui,
Ce-a lui margini își găsește
Într-a negurilor creți
Și nainte, înainte
Zboară geniul de lumină.
Îndărătu-i printre neguri
A rămas un fluviu clar
De albastru senin aer.
.....
Ce de cale îi servește
Mândrului geniu și nalt
Al luminei.*

Poate de aceea poezia eminesciană, o poezie a înserării și a nopții cel mai adesea, nu este totuși o poezie a *apusurilor*. Câteva strofe – eliminate – din *Ecò*, trei versuri din *Scrisoarea III* și alte câteva în *Mureșanu* (1876), sau imaginea sângerie a incendiului solar, semn demonic, translație a „păienjenişului de linii roșii“ din cartea de magie în *Sărmanul Dionis* sunt cazuri de excepție în opera

eminesciană. Seara eminesciană („ceas al tainei“) este, dimpotrivă, un timp al izvorârii, când „Stelele nasc umezi pe bolta senină“ (*Sara pe deal*), când „noaptea v-aprinde blându-i soare“ (*Povestea magului călător în stele*), când „Răsare luna liniștit / Și tremurând din apă“ (*Luceafărul*) sau „izvorăsc din veacuri stele una câte una“ (*Scrisoarea III*). Timp sacru, inserarea eminesciană e o perpetuă reeditare a genezei și răsăritul lunii, „minunea“ pe care „noaptea și-o așteaptă“, în *Sarmis*, desprinde, ca-n începuturi, lumile din negură. Clopotul care „plânge cu-al serei dulce ton“ (*Povestea magului călător în stele*), ape ce „plâng clar izvorând în fântâne“ (*Sara pe deal*), Cătălina tainic înfiorată de plâns în fața Luceafărului „răsărit / Din liniștea uitării“ celebrează misterul acestei perpetue izvorâri a lumilor în lumină¹¹.

Marile imagini escatologice din *Memento mori* și *Scrisoarea I* sunt coșmaruri ale gândirii, obosită să susțină lumea în ființă și obsedată de agonia luminii, de stingerea astrilor, de năruirea lumilor în repaosul neființei. Dar, în variantele poeziei *La steaua*, Eminescu visează o altă apocalipsă, o încremenire a lumilor în lumină:

*Că tot ce naște-n univers,
Aceeă și declină,
De-ar înceta totul în mers,
S-ar naște lumina, lumină!*¹²

Neaderentă modelului cosmologic dominant în gândirea eminesciană din ultima perioadă, imaginea e abandonată, dar ea vădește persistența motivelor pe care le cristalizau, la începuturile creației eminesciene, variantele poemei *Ondina*. Încremenirea lumilor ar fi însemnat, atunci, nu prăbușirea în întunericul neființei, ci topirea în substanța solară primordială; adică dezvăluire – prin lumină – a lumii în Idee.

O altă constantă a universului eminescian rămâne pitagoreica muzicalitate a lumilor. Poezia însăși e echivalată (cu excepția momentelor de criză sau de „tortură“ a gândirii) cu cântecul, și nu cu verbul; cuvântul nu mai are valoarea primordială de *Logos*, așa cum o avea la Heliade, care căuta echivalente pentru cuvântul originar, „mundifer“, în discursul divinității din *Mihaida*. Valoarea primordială

în ordinea lumii o deține *cântul* (muzica sferelor ca lege cosmică, sau incantația magică), *numărul* (în *Scrisoarea I*, dascălul „sprijină lumea și vecia într-un număr“) și *gândul*, care se traduce, nemediat de cuvânt, în existență cosmică: în *Într-o lume de neguri...*, geniul luminii se desprinde din negura primordială când e atins de „razele mari a gândirii“.] Cuvântul apare ca o realitate secundă, care nu *este*, ci doar „*exprimă* adevărul“ și se poate, de aceea, înstrăina în istorie, devenind „*vorbă*“, „*cuvinte goale*“, „*minciună*“, „*frază*“ etc. Muzica sferelor răsună până târziu în poezia eminesciană, dar, în momentul în care modelul cosmologic platonician e abandonat, armonia muzicală a lumilor își pierde sensul pitagoreic: în *Ca o făclie...*, muzica sferelor e iluzia creată de un rău fundamental, de nuanță schopenhaueriană („...prin chaos o muzică de sfere, / A cărei haină-i farmec, cuprinsul e durere“). Cântecul lumilor devine, în *Glossă*, cântecul înșelător al lumii, cântec de sirenă, aducător de moarte („Cu un cântec de sirenă / Lumea-ntinde lucii mreje“). În *Scrisoarea V*, „dulcea muzică de sfere“ devine perceptibilă doar în starea de grație a poeziei, care o „aude cum se naște din rotire și cădere“: – rotirea și căderea trimit aici la rotația astrilor lui Platon, care descriu o spirală printr-o dublă mișcare de ascensiune și coborâre¹³. În *Memento mori*, această dublă mișcare, necesară menținerii lumilor în ființă, e descompusă neliniștitor, absolutizându-se căderea, cu sentimentul agoniei lumilor în prăbușire

*Dar mai știi?... N-auzim noaptea armonia din pleiade?
 Știm de nu trăim pe-o lume ce pe nesimțite cade?
 Oceanele-nfinirei o cântare-mi par c-ascult.
 Nu simțim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană?
 Poate-urmează-a arfei-antice suspinare-aeriană,
 Poate că în văi de caos ne-am pierdut de mult... de mult.*

Ca o „notă rătăcită“ din muzica sferelor sau ca idee din urzeala primă a lumii, ca întrupare directă a gândirii divine apare femeia în poezia eminesciană de tinerețe. „Cântare întrupată“ este femeia în *La o artistă*:

*Ești tu nota rătăcită
 Din cântarea sferelor,*

*Ce eternă, nefinită,
Îngerii o cântă-n cor?
Ești ființa-armonioasă
Ce-o gândi un serafin,
Când pe lira-i tânguioasă
Mâna cântecul divin?*

În acordurile arhaice ale cântecului lui Lin împărat din *Ondina*, frumusețea femeii e celebrată, din nou, ca o mărturie a divinei armonii a lumii:

*În tine vede-se că e în ceriure
Un Dumnezeu,
Purtând simetria și-a ei misterure
În gândul său.*

Iar Valhaida (prefigurarea Ondinei din *Serata*) este și ea „notă metalină / Dintr-un cânt de dor“, „...zeă adorată / Minții de poet“,

*Steauă de scântei divine
Ce din eliseu
O pierdu dintre lumina
Blândul Dumnezeu.*

Muză și solie cerească, ea poartă menirea de a realiza și de a întregi în lume planul divin al universului armonios:

*Tu gândire rătăcită
Din planul lumesc,
Ce-o făcu nesăvârșită
Geniul zeesc,
Te-a trimis Dumnezeirea
Ca s-o săvârșești
Ce lăsa-n nensuflețire
Să însuflețești
.....
Împlinește-a ta solie
Demnă de Orfeu...¹⁴*

iubită, muză și, adeseori, artistă ca însăși, femeia e una dintre vocile prin care se vestește armonia divină a universului. Când aceste voci divine vor amuți în poezia lui Eminescu, sensul de solie al frumuseții va fi pierdut. Din imagine accesibilă a Ideii, oferită contemplării imediate, frumusețea va deveni, ca și cântecul lumilor, capcană a existenței oarbe; cele două sensuri ale ei, cel visat și cel real, vor fi confruntate, polemic, în *Scrisoarea V*.

Abandonând limbajul tradițional platonician, dar păstrând articulațiile de profunzime ale unei topografii mitice a universului, iubirea apare plasată sub semnul rotirii de zodii în prima variantă a poeziei *Sara pe deal*, inclusă la 1872 în *Ecò*, ultimul avatar al poemei *Ondina*, dar publicată independent, cu unele modificări, abia în 1885. *Sara pe deal* e unul dintre argumentele pe care se bazează polemica purtată de Ibrăileanu cu editorii postumelor eminesciene. căci poezia, compusă în tinerețe, e publicată într-o perioadă când Eminescu, aparent redresat după primul atac al bolii, nu mai este capabil – consideră criticul – să opereze retușările necesare cristalizării formei definitive. „Admirabilă” în ansamblu, poezia „e încă puțin în stare de nebuloasă”, semn că „Eminescu nu orânduise definitiv totul”. Dovadă, o serie de „incoerențe” și „contradicții logice”, pe care un spirit pe deplin lucid le-ar fi ocolit desigur: contradictorie este imaginea simultană a două momente temporale care s-ar cuveni dispuse succesiv („Stelele nasc umezi pe bolta senină” și „Luna pe cer trece-așa sfântă și clară”); illogică este mișcarea turmelor, care, în noapte, *urcă* dealul etc., etc., etc.¹⁵ Oricât de târziu publicată, *Sara pe deal* e, într-adevăr, o poezie de tinerețe; nu însă prin „stângăciile” semnalate de Ibrăileanu ci prin elementele ei mitice, care constituie articulațiile de profunzime ale „lumii armonioase” a viziunilor poetice din tinerețe. Contradicțiile semnalate de Ibrăileanu vizează în exclusivitate imperfecta concordanță a imaginii cu *logica realului*. A discuta îndreptățirea observațiilor criticului e o operație inutilă, atâta vreme cât ele sunt formulate dintr-o perspectivă improprie lecturii textului poetic. Nu logica realului, ci coerența interioară a imaginii este singura care ne interesează și, în acest sens, variantele oferă spectacolul unor modificări extrem de instructive. Unul dintre

versurile incriminate de Ibrăileanu – „Turmele-l urc, stele le scapără-n cale” – apare, într-o primă variantă a poeziei, sub forma „Turme cobor, stele li ese în cale”¹⁶. În varianta inițială, imaginea turmelor care, seara, *coboară*, spre sat, este cât se poate de firească și ea dovedește un simț al realului care l-ar fi putut satisface pe Ibrăileanu. Dacă această formă, perfect „logică”, a fost abandonată în varianta definitivă, modificarea se datorează unificării mișcărilor poeziei într-un sens ascensiv, conform unui imperativ stilistic care dă tonul lucrării. Reluând titlul, coriambul ce alcătuiește primul emistih (*Săra pe deal*) plasează sub accent două motive nucleu – temporal și spațial – care primesc în cuprinsul poeziei valoare tematică¹⁷. Dincolo de aspectul de „idilă gessneriană”¹⁸, *Sara pe deal*, poezie interpretată cel mai adesea dintr-o perspectivă psihologică, dezvăluie structura de profunzime a imaginii ca o structură mitică¹⁹. „Idila” e o poezie a *înserării* și a *dealului*; or, în contextul poeziei eminesciene, înserarea are (după cum am văzut) valoarea de timp sacru, de perpetuă reeditare a genezei. Ca timp al „izvorării”, cu elemente sau sugestii de imagine acvatică, e resimțită înserarea și în *Sara pe deal*; în sunetul de jale al buciului, în glas de clopot vechi, în murmur de fluier, „Stelele nasc umezi pe bolta senină”, iar apele își celebrează nașterea în plâns de izvor („Apele plâng clar izvorând în fântâne”).

Dacă *sara*, primul motiv tematic al poeziei, apare ca timp sacru, cel de al doilea motiv central, *dealul*, configurează imaginea unui spațiu sacru. În *Sara pe deal* universul e conceput, spațial, ca o dispunere pe verticală a trei planuri: *valea* „în fum”, cu satul care „în curând amuțește”, *bolta senină* în înălțimi și, între ele, *dealul*, marcat prin prezența salcâmului „nalt și vechi”. Prin verbe (turmele *urcă* dealul, casele *ridică* streșine vechi) și prin epitete (*înaltul*, *vechiul* salcâm, clopotul *vechi*, streșine *vechi*) se configurează imaginea unui univers terestru care, sub lună, suferă de o somnambulică aspirație cosmică – nostalgie a înălțimilor și, în același timp, a eternității, căci vechimea nu e decât substitutul, în ordine terestră, al duratei infinite²⁰. Acest sens al imaginii este evident nu numai în mișcarea turmelor (care îi părea illogică lui Ibrăileanu), ci și în transfigurarea salcâmului – „pom rural de vale, de albie clisoasă” în repertoriul florei

eminesciene alcătuit de G. Călinescu²¹ – într-un arbore de deal, definit prin attribute atipice (nalt, vechi). În topografia universului pe care *Sara pe deal* o schițează, dealul apare ca punctul unde drumul turmelor se întâlnește cu căile stelare. Este un fel de ax al universului, care unește două nivele cosmice (pământ-cer), îndeplinind funcția mitică de *axis mundi*, o funcție pe care, în postumele eminesciene, o are de obicei tradiționalul munte sfânt (Pionul, în *Povestea magului călător în stele*, muntele dacic, „jumătate-n lume, jumătate-n infinit“, în *Memento mori*). Aici, pe deal, adică în centrul sacru al lumii, și acum, în ceasul sacru al înserării, este plasată „idila“ din *Sara pe deal*. Erosul își dezvăluie astfel valoarea de principiu primordial, precum și natura duală, definită prin apartenența la cele două nivele – terestru și astral – ale existenței, adică natura mediatoare, de *daimon*, așa cum apare el în învățăturile Diotimei către Socrate din *Banchetul* lui Platon. De aceea, în strofa nedefinitivată din *Ecò*, eliminată în varianta publicată, momentul erotic din final este pus, direct, sub semnul rotirii de zodii:

*Îmbrățișați noi vom ședea la tulpină,
Fruntea-mi în foc pe-ai tăi sâni se înclină,
Ce-alături cresc, dulci și rotunzi ca și rodii –
Stelele-n cer mișcă-auritele zodii.*

În cuprinsul poemei *Ecò*, *Sara pe deal* îndeplinește funcția unei „arii“, o arie-ecou ce răspunde cântecului fetei, într-o construcție de tip muzical, în care vocile soliste alternează cu mișcări de ansamblu ritmate dansant. O funcție asemănătoare îndeplinea, spre pildă, cântecul Valhaidei în *Serata* sau cântecul Ondinei din *Ondina*. Dar, deși structura imaginii din *Sara pe deal* este reductibilă la un arhetip mitic, materia imaginii aparține universului familiar, fapt care a determinat compararea atât de frecventă a poeziei eminesciene cu „pastelul înserării“ din *Sburătorul* lui Heliade sau cu *Noapte de vară* a lui Coșbuc. Abandonarea vizionarismului mitic și încorporarea structurilor mitice într-o „anecdotală“ familiară – tendință vizibilă în evoluția materiei poetice de la *Serata* și *Ondina* la *Ecò* – e o trăsătură

caracteristică multor antume ale maturității eminesciene. Dovedește aceasta inferioritatea antumelor, încadrabile „romantismului minor“, în raport cu postumele, care, singure, ar aparține marii poezii romantice vizionare?²² Credem, mai degrabă, că nu e vorba de înlocuirea vizionarismului printr-o imagistică discursivă, ci de un proces de evoluție similar celui pe care poezia europeană îl parcurge în etapa postromantică și pe care Blaga îl definea în *Fețele unui veac*. Comparând arta expresionistă cu cea romantică și stabilind tendințele comune („entuziasm cosmic“, „tendință spre absolut“), L. Blaga reproșează romantismului realizarea acestor tendințe prin utilizarea unor mijloace exterioare, în primul rând a „anecdotei cosmice“: „Patosul cosmic e realizat de romantici în mare măsură prin subiect, prin materie; expresioniștii îl realizează în afară de subiect, adică formal. Dinamismul elementar al unor câmpuri de varză de Van Gogh ni se comunică cu aceeași putere de sugestie ca și mișcarea prin spațiu a cutărui erou romantic în luptă cu puteri supraomenești. (...) Anecdoticul e înlocuit (...) prin linie, ritm, expresie. Întru izbânda sa, romantismul acumula efecte materiale și efecte formale, expresionismul purifică mijloacele și, mai indiferent față de subiect, întetește felul de a vedea și de a trata realitatea de toate zilele.“²³ Abandonarea anecdotei cosmice în antumele eminesciene ar putea însemna așadar nu o sărăcie a viziunii poetice, ci o purificare și o modernizare a mijloacelor poeziei, care-și realizează „entuziasmul cosmic“ și „tendința spre absolut“ dezvăluind și ordonând în structuri mitice imaginile universului familiar. Am putea marca începutul acestui proces de modernizare prin poema *Ecò*, în care materia mitică din *Serata* și *Ondina* e tratată, pe de o parte, cu detașarea ironiei pe care o dă finalul poeziei și, pe de altă parte, e încorporată în aria *Sara pe deal* într-o materie desprinsă din „realitatea de toate zilele“.

Ultimul mare poem eminescian axat pe o topografie mitică a universului și racordabil, totodată, la modelul cosmologic platonician este neterminata *Poveste a magului călător în stele*, basm filosofic structurat epic pe schema arhetipală a parcurgerii unui traseu inițiativ. Povestea feciorului de împărat fără stea se desfășoară „În vremi de mult trecute (...), / Când basmele iubite erau înc-adevăruri, / Când

gândul era pază de vis și de eres" – adică într-o epocă plasată sub zodia gândirii mitice. E vremea fericită când ființa umană e o componentă a naturii armonioase, când arhitectura umană' se prelungește, în planuri grandioase, într-o natură ea însăși arhitecturală, ca în palatul bătrânului împărat de unde tânărul prinț, moștenitorul său, va pleca pe un drum al învățării înțelepciunii:

*În sala cu muri netezi de-o marmoră de ceară,
Pe jos covoare mândre, cu stâlpi de aur blond,
Cu arcuri ce-și ridică boltirea temerară,
Cu stele, ca flori roși, pe-albastrul ei plafond,
Cu arbori ce din iarnă fac blândă primăvară
Și-întind umbre cu miros pe-a salei întins rond.
Acolo sta-mpăratul...*

Marcat de semnele genialității și ale morții (contemplativitatea și paloarea²⁴), prințul moștenitor de împărății pământene purcede, întru aflarea înțelepciunii și a destinului, spre muntele sacru, Pionul (evident *Axis mundi*), unde sălășluiește bătrânul mag, cunoscător și paznic al legilor divine care guvernează armonia cosmică. Drumul prințului va începe în ceasul sacru al înserării („pe când noaptea v-aprinde blându-i soare, / Când clopotul va plânge cu-al serei dulce ton“) și va avea de învins, întru cucerirea centrului sacru al lumii, piedica rituală a unei furtuni apocaliptice, adică va avea de depășit lumea contaminată de haos, pentru a descoperi nivelul ultim al principiilor ordinii cosmice. Aici, pe vârful greu accesibil al muntelui Pion²⁵, „Deasupra de lume, deasupra de nori“, sălășluiește magul „de zile veșnic“, un fel de șaman a cărui prezență și a cărui voință împiedică lumile să cadă în ruină, conservând legea divină împotriva voinței celor răi:

*Dar el din a lui munte în veci nu se coboară,
Căci nu vrea ca să plardă din ochi a lunei căi,
Ca nu cumva măsoara, cu care el măsoară,
În lipsa-i să se schimbe... și el, întors din vâi,
Silit ca să înceapă din începutu-i iară
Să nu poată s-oprească gândirea celor răi.*

Drumul spre piscurile sacre ale Pionului care domină lumea este și un drum spre adevărurile adânci, ascunse în propria-ne ființă, de unde se înalță glasul vestitor de adevăruri divine al serafilor, soli cerești sălășluind în conștiințe. În poem, căile de inițiere ale prințului sunt două: gândirea trează (prin care se face auzită vocea serafului) și mai apoi visul, într-o călătorie prin spațiile astrale, în care fiul de împărat e condus, din porunca magului, de îngerul Somn. Coborând în adâncurile gândului și, de aici, în adâncurile somnului, prințului îi e dat să afle că face parte din categoria, rară, a celor lipsiți de destin prestabilit, a celor liberi asemenea lui Dumnezeu. În proiectul divin al existenței lumilor, în care îngerii își părăsesc temporar steaua (patria astrală) pentru a fi verificați într-o existență umană, a cărei dominantă etică le conferă existența în eternitate sau, dimpotrivă, îi condamnă la prăbușire în haos, nașterea ființei geniale – cea fără de stea – este, dintru început, o aberație, o „eroare”. Patria cosmică e steaua originară a îngerilor care decad, prin dragoste, în trupuri umane, descoperindu-și astfel o lume limitată. Lipsit de stea, prințul-geniu nu are o patrie originară decât în propria-i gândire; îngerul Somn îl poate iniția însă, ca și glasul propriei sale gândiri, de natură serafică, în tărâmul patriilor astrale:

*Dar în acest cer mare ce-n mil de lumi lucește
Tu nu ai nici un înger, tu nu ai nici o stea,
Când cartea lumii mare Dumnezeu o citește
Se-mpiedică la cifra vieți-ți fără să vrea.
În planu-eternității viața-ți greșală este
De zilele-ți nu este legat-o lumea-a ta.
Genii beau vinu-uitării, când se cobor din ceruri,
Deschise-ți-s, nebându-l, a lumilor misteruri*

Lipsit de patria originară a unui astru, lipsit de subordonare în ierarhia angelică, geniul fără de stea descinde direct din puterea demiurgică a divinității, cu care se descoperă consubstanțial prin gândire,

*Căci Dumnezeu în lume le ține loc de tată
Și pune pe-a lor frunte gândirea lui bogată*

De aceea, steaua ca patrie cosmică nu mai e necesară; spațiul care durează în eternitate se construiește tot atât de bine în gândirea genială ca și spațiul astral în gândirea divină:

*Că dincolo de groapă imperiu n-ai o lume,
De asta ție n-are de ce să-ți pară rău;
A sufletului spațiu e însuși el*

*.....
Că-n lumea dinafară tu nu ai moștenire,
A pus în tine Domnul nemargini de gândire*

*.....
Astă nemărginire de gând ce-i pusă-n tine
O lume e în lume și în vecie ține.*

*.....
Când corpul tău cădea-va în vreme risipit,
Vei coborî tu singur în viața-ți sufletească
Și vei dura în spațiu-i stelos nemărginit;
Cum Dumnezeu cuprinde cu viața lui cerească
Lumi, stele, timp și spațiu ș-atomul nezării,
Cum toate-s el și dânsul în toate e cuprins,
Astfel tu vei fi mare ca gândul tău întins.*

Singurul pericol care amenință ființele geniale este iubirea care le-o poartă îngerul „palid cu lungi aripi și negre” al Morții. Murmurând seducător „sublima lui cântare”, îngerul Morții „stinge sisteme-n trege” și sfarmă geniul celor ce se lasă cuprinși de seducția cântecului său, amenințând cu ruina universul, altfel etern, al gândirii. Moartea celor fără de stea nu poate fi decât o moarte a gândului care nu mai are puterea de a fi creator de sens, care își pierde așadar virtutea demiurgică.

Gândirea divină ca substrat al existenței lumilor e, poate, elementul esențial al modelului cosmologic platonician, care nu poate fi înțeles în afara conceperii unui demiurg – arhitect divin, în egală măsură muzician și geometru. Lumile poeziei eminesciene se păstrează în ființă în măsura în care ele „se” gândesc sau sunt gândite. Prima etapă a poeziei lui Eminescu conturează imaginea unui univers

care nu e decât traducerea în materie a gândirii divine. În *Fata-n grădina de aur*, zeul e celebrat ca demiurg („O, Adonai, al cărui gând e lumea“). Gândirea divină e condiția de existență a lumilor, dar și măsura vieții indivizilor („Dar dacă gândul zilelor mele / Se stinse-n mintea lui Dumnezeu“ – *Amicului F.I.*). În acest univers paradisiac, gândirea divină și cea umană (în varianta ei supremă, care e gândirea genială) sunt consubstanțiale și, în mod egal, creatoare de lumi. Curând, zeii vor amurgi, atinși de puterea de eroziune a timpului. Gândirea divină va apune, iar gândirea umană, bătută de nostalgia paradisului pierdut, se va strădui să-l reconstituie, în lipsa zeilor morți, prin puterile magiei, ale poeziei sau ale iubirii. Dar, oricât se va îndepărta de universul platonician al începuturilor, poezia eminesciană se va hrăni din nostalgia paradisului pierdut și se va construi ca o replică (polemică la început, eroică mai târziu) la imaginea inocentă a lumii divine, devenită, curând, lumea pustie a zeilor morți²⁶.

NOTE

¹ Pentru relațiile lui Eminescu cu precursorii și, mai apoi, cu poeții postpașoptiști contemporani, v. P. V. Haneș, *M. Eminescu începător, în Prietenii istoriei literare*; Radu I. Paul, *Izvoarele de inspirație a câtorva poezii ale lui Eminescu*, Cluj, 1934; D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Buc. Ed. Tineretului, 1969; Paul Cornea, *Eminescu și predecesorii* și Id. *Lirica postpașoptistă și Eminescu*, în *De la Alecsandrescu la Eminescu*, Buc., E.P.L., 1966; I.M. Rașcu, *Eminescu și cultura franceză*, Buc., Minerva, 1976.

² Și exprimat, stângaci, la 1869, în *Întunericul și poetul*, program al dramei naționale („Voi să ridic palatul la două dulci sorori, La Muzică și Dramă...”), chemată să celebreze „A munților Carpați sublime idealuri”. Utilizăm, pentru poezii, edițiile Perpessicius, indicând trimerile doar în cazul variantelor care nu apar decât în ediția de *Opere*, vol. I-VI, 1939-1963.

³ M. Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, 1958, p. 252.

⁴ Idem, *Proză literară*, ed. Eugen Simion și Flora Șuteu, Buc., E.P.L., 1964, p. 121.

⁵ Idem, *Ibidem*, p. 113.

⁶ Idem, *Ibidem*, p. 111-112.

⁷ *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 234.

⁸ Motivul *luminii* (asociat mai ales alegoric cu ideea redeșteptării naționale) e curent în literatura pașoptistă. Heliade încercase o depășire a nivelului pur alegoric al imaginii, transformând lumina în substanța divină a lumii. *Mihaida*, poema încorporării Logosului în istorie, se construiește ca o serie de încarnări descendente ale Logosului, de la nivelul Cuvântului-lumină (discursul divinității din cântul I) până la acela al limbajului terestru (discursurile boierilor din cântul II, puternic impregnate de culoare locală, având adică tendința de fixare a Cuvântului în limite de timp și spațiu). Materializarea Verbului se traduce, în paralel, printr-o treptată materializare a

luminii care e, ca și la Tasso, substanța primordială a universului. Primul ei avatar e chiar Verbul; coborând, ea devine substanță a corpului angelic („Materia transpare și sânt o poetiză”), sâmbure de foc al candeliei în „doma domnială” a lui Mihai, incendiu solar al răsăritului și simbol al redeșteptării naționale. În cântul II, lumina se corporalizează și devine materie prețioasă, luminiscentă: aurul crucii, argintul ciucurilor, smalțul și nestematele în care e ferecată Biblia.

Ne interesează, în fond, persistența și funcționalitatea (diferită) a motivului. Căci *Mihaida* este una dintre lucrările cele mai puțin apreciate de Eminescu în articolele sale literare. De fapt, între imaginea mitizată a lui Heliade poet-profet din poezia eminesciană și Heliade scriitorul cu incontestabile merite culturale, dar cu merite literare cel puțin discutabile - așa cum apare în critica lui Eminescu -, distanța e enormă. Bălcescu i se pare lui Eminescu un „scriitor cu mai puțin renume, dar cu mai mult talent poetic decât Eliad” (*O rectificare în Articole și traduceri*, vol. I, ed. critică de Aurel Martin, Buc., Minerva, 1974, p. 103); *Mihaida* e un eșec poetic datorită „silniciei cu care el a tratat limba dint-un punct de vedere a priori” (*Notițe bibliografice*, în *Opere*, ed. I, Crețu, vol. I, Buc., Cultura rom., f.a., p. 529). Limba lui Heliade e „un product bastard al lipsei lui de știință filologică pozitivă și al unei imaginații utopiste. Fără a avea el însuși talent poetic, dă cu toate acestea tonul unei direcții poetice a cărei merite constau într-o limbă pocită și în versificarea unor abstracții pe jumătate teologice, pe jumătate sofistice.” (*Monumente*, în *Opere*, ed. Crețu, vol. II, p. 143).

⁹ T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*, Buc., Cartea rom. (1930), p. 95. Și pentru C. Ciopraga, Eminescu e un poet selenar, nu un poet nocturn; el face „din poezia nopții o scară imaginară către lumină” („*Nocturnul*” în *opera lui Eminescu*, în *Studii eminesciene*, 75 de ani de la moartea poetului, Buc., E.P.L., 1965, p. 297). Pentru Rosa del Conte, lumina nu e, la Eminescu, doar un element cromatic, ci „e o esență a cărei frumusețe e celebrată cu o fervoare a limbajului pe care am îndrăzni să o numim neoplatonică”; v. *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, p. 257.

¹⁰ Despre Eminescu ființă solară, Rosa del Conte, *Op. cit.*, p. 130 („Omul lui Eminescu - și de aici accentul eroic al poeziei sale - e omul afirmațiilor vitale absolute, al plenitudinii; e omul care vine din centrul lumii, încoronat cu soare și se proiectează pe sine și idealurile sale în infinit”. Despre solaritate ca principiu al gândirii poetice eminesciene, Augustin Pop, *Helios și luminile solare*, în *Echinox*, VII (1975), nr. 6.

¹¹ „Ca o idee poetică, plânsul intern al cosmosului poate fi socotit (consideră

Ion Negoitescu) un fel de fenomen original al poeziei lui Eminescu, germeul proiecțiilor de mai târziu. Melancoliei eminesciene a tărâmului neptunic îi corespunde această plângere din intermundii" (*Poezia lui Eminescu*, Buc., E.P.L., 1968, p. 36). Plânsul lumilor este însă, în fond, un plâns al nașterii (v. și Rosa del Conte, *Op. cit.*, cap. XIX), iar plânsul din lume însoțește și el, de obicei, izvorârea, asociindu-se uneori, în tonalitate de *farmec nențeles*, cu intuiția infinității cosmice și cu nostalgia depărtărilor astrale, ca-n confesiunea Cătălinei din *Luceafărul*. În orice caz, tristețea plânsului universal nu e o tristețe a stingerii, a agoniei, ci este strigătul cu care ființa se descoperă pe sine în lume.

¹² *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, 1944, p. 324.

¹³ Pierre Duhem, *Le Système du Monde*, vol. I, p. 60-64.

¹⁴ *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 30-31.

¹⁵ G. Ibrăileanu, *Edițiile poeziilor lui Eminescu*, în *Mihai Eminescu. Studii și articole*, ed. Mihai Drăgan, Iași, Ed. Junimea, 1974 („Eminesciana”), p. 248-251.

¹⁶ *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 298.

¹⁷ Acceptăm, după cum se vede, ca punct de plecare în analiză structura metrică $\underline{1} \underline{1} / \underline{1} \underline{1} \underline{1}$ propusă de Căracostea – (coriamb + dactili + troheu; v. *Arta cuvântului la Eminescu*, Buc., Institut. de ist. lit. și folclor, 1938, p. 246) și G. Călinescu („Vers dactilic destul de curios”; v. *Opere*, vol. XIII, p. 635.) Formula metrică variabilă propusă de L. Găldi (*Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Buc., Ed. Acad. R.P.R., 1964, p. 381-386), care prilejuiește erudite apropieri de versificația populară românească, ucraineană și sud-est europeană, sau de *Psalmii* lui Dosoftei – dar neglijează similitudinile evidente cu o poezie ca *Stelele-n cer*, prezintă dezavantajul de a fi în totală contradicție cu sensul imaginii, fragmentând versul, prin cezura, în segmente arbitrare.

¹⁸ G. Călinescu, *Opere*, vol. XIII, p. 440.

¹⁹ Despre spațiul organizat mitic în *Sara pe deal*, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu – cultură și creație*, Buc., Ed. Eminescu, 1976, p. 87; v. și articolul nostru *Topografie eminesclană*, în *Tribuna*, 1974, nr. 3.

²⁰ Asupra atributului vechimii în poezia lui Eminescu, v. comentariile lui T. Vianu, *Cuvânt despre Eminescu*, în *Studii de literatură română*, Buc., Ed. did. și pedag., 1965, p. 297: „Poetul se mișcă într-o lume cu un lung trecut”; „vechimea apare aici ca trăinicie, ca rezistență la durată”; alături de *înălțime* și *adâncime*, vechimea caracterizează universul eminescian, care se extinde (consideră T. Vianu) în timp până la origini, în spațiu până la dimensiuni cosmice. V. și Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Op. cit.*, p. 232-236.

Bătrân, vechi, învechit sunt epitete cheie ale limbajului eminescian și în interpretarea Rosei del Conte, pentru care conștiința temporalității și efortul de a transcende timpul, adică atracția absolutului, constituie nucleul operei lui Eminescu. De aceea epitetul „vechi” „sacralizează” oamenii și creațiunea (Op. cit., p. 329).

²¹ Opere, vol. XIII, p. 364.

²² Teză fundamentală, dezvoltând un punct de vedere călinescian, în excelentul eseu închinat *Poeziei lui Eminescu* de Ion Negoitescu.

²³ L. Blaga, *Despre romantism*, în *Zări și etape*, ed. Dorli Blaga, Buc.. E.P.L., 1968, p. 91-92.

²⁴ Despre paloare ca însemn thanatic, v. comentariile lui I. Negoitescu, *Poezia lui Eminescu*.

²⁵ Pionul e varianta curentă în literatura pașoptistă a Ceahlăului ca munte sacru. O generație mai târziu, Pionul va redeveni, cu D. Zamfirescu (*Străbunii noștri*), anticul Kogaion.

²⁶ Această persistență a elementelor motivice din prima etapă a creației motivează interpretarea, foarte interesantă, pe care i-o dă lui Eminescu Rosa del Conte în lucrarea citată, explicându-l prin componentele neoplatonice, gnostice ale operei sale. Felul în care poetul „simte” timpul, moartea și divinitatea se modifică însă, substanțial, o dată cu modificarea a ceea ce am numit model cosmologic adoptiv. Neținând seama de această modificare, lucrarea Rosei del Conte explică mai ales primele două etape ale creației eminesciene și, mai puțin, universul poetic – atât de modern – al celei de a treia.

III

CONȘTIINȚA ISTORICĂ ȘI DRAMA ÎNSTRĂINĂRII SPIRITULUI ÎN TIMP

„Viermele vremilor roade în noi”
(*În van căta-veți...*)

În lumea rotirii muzicale de zodii, timpul – și el rotitor – se reîntoarce ritmic spre momentele sale aurorale, revitalizându-se într-o perpetuă tinerețe. Aici, la izvoare, „timpî răcorî și clari răsar” veșnic, străini istoriei (adică eroziunii), ritmând o coregrafie astrală etern identică sieși. Este un timp pe care l-am putea numi, metaforic, *echinoxial*, al cumpenei¹ în etern echilibru, un timp care nu cunoaște dramele ruperii, opririi, declinului, un timp sferic, pe care imaginația îl aseamănă calotei sferice a universului platonician, ale cărei puncte sunt, toate, echidistante față de propriu-i centru. Timpul echinoxial este timp cosmic, cel în care grecii vedeau imaginea mobilă a eternității, cel pe care Eminescu îl vede măsurat, în adâncul codrilor veșnici, de cântul monoton al greierilor, orologii cosmice („Pe când greieri, ca orologii, răgușit în iarbă sună...” – *Memento mori*). Și tot metaforic vorbind, dar utilizând de astă dată o metaforă esențială a universului poetic eminescian, timpul își pierde caracterul cosmic de imagine mobilă a eternității și primește caracter istoric (comportând adică eroziunea, ruperea, stagnarea, degradarea) atunci când iese de sub semnul echinoxului și intră sub semnul *solstițiului*. Marile crize istorice ale umanității (văzute ca tot atâtea amurguri ale zeilor) sunt înscrise de Eminescu, în *Memento mori*, sub semnul „punctului de solstițiu” înțeles ca ruptură tragică în raport cu continuitatea perpetuă a timpului echinoxial:

Și-astăzi punctul de solstițiu a sosit în omenire.
Din mărire la cădere, din cădere la mărire
Astfel vezi roata istoriei întorcând schițele ei;

*Înzădar palizi, siniștri, o privesc cugetătorii
Și vor cursul să-l abată. Combinații iluzorii –
E apus de zeitate, ș-asfințire de idei.*

Cum, etimologic, *solstițiu* înseamnă momentul de oprire a soarelui în evoluția sa celestă², istoria umanității va fi marcată, pentru Eminescu, de tragice solstiții ale gândirii, iar existența individului va intra și ea, din cea de a doua etapă a poeziei eminesciene, sub semnul solstițiului, adică sub semnul unei rupturi dramatice de unitatea originară paradisiacă a ființei. Cosmosul platonician („lumea armonioasă”) nu mai e resimțit acum ca structură reală a universului, ci ca *viziune* a lumii creată de spirit într-o vârstă istorică depășită, care e pentru individ copilăria, iar pentru umanitate, vârsta gândirii mitice, adică a „credinței”. Marcată de conștiința istoricității, gândirea se va întoarce cu nostalgie spre paradisul pierdut al timpilor originari, măsurând, ca pe un spațiu al înstrăinării, distanța ce o separă de lumea, mereu identică sieși, a începuturilor.

1. ÎNSTRĂINAREA

„În van cat întregimea vieții mele
Și armonia dulcii tinereți”
(*O, n-țelegciune, ai aripi de ceară*)

Sentimentul unei dramatice rupturi interioare și nostalgia vârstei pierdute a plenitudinii, din care mai supraviețuiesc, neatinse, doar cultul artei și cultul prieteniei, transpar approximate într-o poezie de primă tinerețe, *Amicului F. I.* (1869). Acumularea abuzivă de comparații gradate ascendent înrudește poezia în discuție cu gesticulația retorică a liricii pașoptiste, care-și dezmembra discursiv intuițiile poetice, înmormântându-le apoi sub avalanșa unor imagini pur ornamentale. Dar, dincolo de această tehnică à la Bolintineanu, care face ca sufletului damnat să i se asocieze un repertoriu complet de comparații hiperbolic explicative („ca un nour gonit de vânt”, „O buhă țipând a jele”, „Ca și murmura / Ce-o sufl-un crivăț printre

pustii“, „ca crucea pusă-n câmpii“, „Ca un vultur / Ce își târăște aripa frântă“ etc. etc.), există, în *Amicului F. I.*, câteva prefigurări ale universului poetic eminescian, inclusiv intuiția, fundamentală, a ființei rătăcite, înstrăinate – *prin uitare* – de propriile-i rădăcini:

*Am uitat mamă, am uitat tată,
Am uitat lege, am uitat tot,
Mintea mi-e seacă, gândul netot...>*

(ceea ce ar putea însemna, într-un registru al expresiei ambigue, și gândul mi-e *neîntreg*). Sintetic, același sentiment al rătăcirii prin uitare apare într-un vers ce contrastează, prin memorabila-i precizie, cu aproximațiile retorice din restul poeziei: „Viața mea curge uitând izvorul“. Această îndepărtare de sine însuși ajunge, în *Melancolie*, până la sentimentul unei dedublări care transformă conștiința într-un martor înstrăinat al unei existențe ce și-a pierdut înțelesul. Într-o primă formă, *Melancolie* apărea integrată neterminatei drame de tinerețe *Mira*, într-unul din monologurile-confesiune ale lui Ștefăniță-vodă. Înrudită tematic cu *Epigonii*, dar aparținând, prin soluții și accent etic, primei etape a creației eminesciene, drama *Mira* se construiește pe conflictul, obișnuit în opera lui Eminescu, între două generații care reprezintă și două vârste ale spiritului. Bătrânii, apostoli ai credinței, sunt reprezentați în piesă prin Luca Arbore, „ruină“ sau „hieroglifă“ ce supraviețuiește pilduitor din vârsta eroică a lui Ștefan cel Mare, perpetuând amintirea gloriei romane și propovăduind – în tonalitate pașoptistă – încrederea în virtuțile militare ale poporului: tinerii boieri, înstrăinați de neam, de istorie și de ei înșiși, atinși de „suflarea“ pustiitoare a veacului, ruinați în „vârtejul desfrânărilor“, contaminatează cu „veninul necrezărei“ inima nepotului lui Ștefan cel Mare, în care există, și așa, premisele unei structuri de epigon. În intenția autorului, Ștefăniță e însă o ființă torturată și complexă (în așa măsură complexă, încât ajunge să cumuleze, conform indicațiilor din lista personajelor, grandoarea și meschinăria, sau temperamentele opuse de melancolic și de sangvinic³). Ar fi greu de precizat care e pasiunea distrugătoare ce ruinează inima nobilă a lui Ștefăniță. Ea

pare a fi, uneori, iubirea neîmpărtășită pentru lunateca Mira, fiica lui Arbore și logodnica poetului Maio; ea ar putea fi povara modelului lui Ștefan cel Mare, mereu reactualizat prin prezența stânjenitoare a bătrânului Arbore, uitat doar în „frumosul vis al beției” narcotizante. Ceea ce Ștefăniță încearcă să uite, oprind, prin beție, tortura „cugetării”, este noua stare a lumii care și-a pierdut vechiul statut eroic („Sunt eu de vină cum că lumea nu mai e cum a fost? O s-o ridic eu cu umărul?”, hamletizează eroul⁴), dar este, deopotrivă, și pustiuul care-i usucă inima, altădată altar al credinței și al iubirii. Biserica ruinată, invocată în monologul lui Ștefăniță, configurează spațiul – odinioară sacru – care și-a pierdut sensul, monument funebru al credinței moarte. Ea primește conotații thanatice și devine una dintre imaginile centrale ale poeziei eminesciene, marcată adesea (Mureșanu, *Diamantul Nordului* etc.) de temple sau dome ruinate ale unor zei morți și uitați. Înainte de a deveni componentă a peisajului simbolic eminescian, biserica ruinată îndeplinește, în *Mira*, funcția de alegorie, conștiincios explicitată, a sufletului înstrăinat:

*Deschide pleptu-mi rece, deschide și să vezi!
Noptosul cimitiriu ce doarme sub coline,
Purtând în peptu-i pacinic atâtea mii lumine
Ce s-a stins, mi-e lumea... Biserița sântă
În care nu preoții, ci vânt și cobe cântă,
E sufletu-mi. În el icoane șterse cu fețele pătate
Sunt visurile mândre ce le-am avut odată...
Căci ca vechi icoane din zilele bătrâne
Arătări, visuri mândre, doruri din cer venite
Ce-n sufletu-mi acuma stau stinse și urâte,
Coprind încă ca mumii iconostasul lor,
Până ce vântul-moarte le-a mormânta-n ruină,
În ruina pustie a corpului meu nins
De vreme. Altarul de-o pală rază-ncins
E inima mea tristă, încinsă de durere.*

.....
*Azi sunt bătrân de tândr! Ce fel eram eu ieri!
Pe fruntea mea senină al bucuriei mir
Și sufletu-mi o rouă în aurit potir.⁵*

* Alegoria bisericii ruinate din confesiunea melancolicului Ștefăniță-vodă devine, în *Melancolie*, percepție halucinatorie a unui eu bolnav, care contaminează universul cu propria-i agonie. Caracterul halucinatoriu al imaginii este subliniat printr-un regim de încadrare a ei sub semnul irealului⁶: universul nocturn, învăluit în giulгии și lințolii de lumină selenară *pare* un imens sicriu al lunii moarte:

*Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,
Prin care trece albă regina nopții moartă;*

în biserica pustie, vântul

Se pare că vrăjește și că-i auzi cuvântul;

conștiinței, care încearcă să rememoreze și să realizeze sensul vieții ce s-a scurs, i se dezvăluie, ca o revelație în vis, spectacolul unei existențe străine, contemplată de gândire cu detașare:

*Și când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost...*

Simetric primului vers, imaginea unei lumi demult pietrificate în moarte din finalul poeziei revine la impresia inițială de irealitate, aplicată acum sentimentului de existență a eului care se descoperă, între viață și gândire, dezmembrat în ceea ce, cu o terminologie străină lui Eminescu – dar nu și sensurilor operei sale –, se va numi *eul empiric și eul impersonal*:

*Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi țin la el urechea – și râd de câte-ascult
Ca de povești străine?... Parc-am murit de mult.*

Din element al unei alegorii stângace – așa cum apărea în *Mira* –, biserica ruınată devine nucleul unei metafore spațiale. Ea este centrul

unui cosmos glacial, în care astrul mort urmează hieratic un drum al trecerii prin porți de nori spre albastrul mausoleu al cerurilor, așternând în urmă-i, peste câmpii, peste „lumea-n promoroacă”, peste cimitirul vechi, bântuit de demonul străveziu (ireal și el) al miezului de noapte, peste biserica unei credințe moarte, giulgiul argintiu al luminii. „Melancolia” este starea ființei care și-a pierdut sentimentul identității și care descoperă că verbului *a fi* îi lipsește persoana întâi; „melancolia” e oboseala gândului de a-și mai susține lumea în ființă („În van mai caut lumea-mi în obositul creier”). Ea poate deveni, în sunetul melancolic al cornului din *Peste vârfuri*, dulce tângire după odihna morții („Sufletu-mi nemângâiet / Îndulcind cu dor de moarte”), sau poate rămâne plutire incertă într-un univers (cosmic și interior) care și-a pierdut realitatea, căci gândul, obosit „de ale vieții valuri, de al furtunii pas”, nu mai poate realiza sensul imaginilor ce se oferă privirii, rămânându-i străine. Opusă *credinței* și *poveștii*, adică formelor gândirii mitice, creatoare de sens, melancolia este starea gândirii înstrăinate care i-realizează universul.

Uitare a rădăcinilor ființei (în *Amicul F.I.*), contemplare detașată a propriei existențe ca un spectacol străin în *Melancolie*, amurg al eului, devenit opac sub presiunea timpului ce „crește” în *Trecut-au anii...* („Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!”), ieșirea din zodia timpului echinoxial se asociază adesea cu desprinderea dintr-un spațiu privilegiat și cu uitarea limbajului original, hieroglific, al *poveștii eresului, ghicitorii*:

‘
Căci nu mă-ncântă azi cum mă mișcară,
Povești și doine, ghicitori, eresuri,
Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,
Abia-nțelese, pline de-nțelesuri.

(Trecut-au anii...)

Spațiul paradisiac al începutului este, de obicei, acela al *codrului*, templu cosmic în care „bolți” se clatină, palpită de viață eternă, contrastând cu arhitectura vidă a bisericii ruinate. În *Revedere*, „codrul este eternitatea, forma fixă care depășește fenomenele

multiple ale vieții prin abstragerea lui în atemporal⁷. În *Povestea Dochiei și Ursitorile*, codrul e spațiu-nucleu, necomunicant cu istoria, tărâm închis aflat în afara legilor trecerii:

*În temeiul codrului
Cale nu-i, cărare nu-i,
Că de-a fost vreodată cale,
Ea s-a prefăcut în vale.*

.....
*Că-i pierdură urmele
Clobănași cu turmele,
Își pierdură semnele
Pădurari cu lemnele,
Și-și uitară țarcurile
Vânători cu arcurile.*

În *Mușatin și codrul* (ca și în tabloul Daciei mitice din *Memento mori*), pădurea e o cetate care a ieșit din istorie și s-a cufundat în vrajă și somn:

*Tu să știi, iubite frate,
Că nu-s codru, ci cetate,
Dar de mult sunt fermecat
Și de somn întunecat.*

Iar în variantele poemei *Mușatin și codrul*, Țara de Sus e tărâmul etern al pădurilor-templu, străin istoriei, străin înălțărilor și surpărilor de împărății:

*Acu cinci sute de ai
Numai codru îmi erai.
Împrejur nășteau pustii,
Se surpau împărății,
Neamurile-mbătrâneau,
Crățile se treceau
Și cetăți se risipeau.
Numai codrii tăi creșteu*

*Și creșteau, creșteau mereu,
 Ajutați de Dumnezeu,
 Nealınși de mil de ani
 Petrecute de ciobani
 Se-nălțau stejarli frați,
 La tulpine depărtați.
 La vârfuri amestecați
 Și la bolți se-mpreunau,
 Vârfuri lin se clătinau
 Când cu aripile grele
 Treceau vârfuri peste ele,
 Verde umbră nepătrunsă
 Unde-i lumina ascunsă.⁸*

Ființa inocentă a copilului aparține paradisului pădurii, pe care-l stăpânește ca tânăr prinț în *O, rămii*. Sub bolțile protectoare ale pădurii, existența nu e uitare sau melancolie, ci *farmec* („Eu te văd răpit de farmec“), iar timpul nu se lasă măsurat de ritmul impersonal al orologiilor („Anii tăi se par ca clipe, / Clipe dulci se par ca veacuri“). Smulgerea din copilărie echivalează cu abandonarea acestui paradis protector care, odată părăsit, se refuză înțelegerii:

*Astfel zise lin pădurea,
 Bolți asupra-mi clătinând:
 Șuieram l-a ei chemare
 Și-am ieșit în câmp răsând.*

*Astăzi chiar de m-aș întoarce
 A-nțelege n-o mai pot...*

Poema *Codru și salon* reunește, din titlu, imaginea spațiilor antinomice, asociind pădurii copilăria, „ochii plini de visuri” și limbajul pierdut al poveștii, asociind spațiului social („salonul”) imaginea tânărului demonic, în al cărui suflet „e-o rană”, în a cărui inimă „e-o parte cu totul străină”, în ai cărui ochi se citește „o veche vină”. „Vechea vină” e cea a căderii sub legile timpului istoric, a abandonării gândirii mitice în favoarea „înțelepciunii” sau a gândirii

critice, care destramă iluzia cosmosului armonios și transformă numărul sacru – temelia pitagoreică a ordinii cosmice – în cifră lipsită de sens⁹; dar, mai ales, sfărâmă unitatea originară a ființei („întregimea“ ei.), dezmembrând-o într-un eu empiric și un eu impersonal:

*În viața mea – un rai în asfințire –
Se scuturau flori albe de migdal;
Un vis purtam în fiecare gândire
Cum lacul poart-o stea în orice val.*

.....
*În văi de vis, în codri plini de cânturi,
Atârnav arfe îngerești pe vânturi.*

Și tot ce codrul a gândit cu jale

.....
*Se adunau în râsul meu, în plânsu-mi
De mă uitam răpit pe mine însumi.*

*În van cat întregimea vieții mele
Și armonia dulcii tinereți;
Cu-a tale lumi, cu mii de mii de stele,
O, cer, tu astăzi cifre mă înveți;
Putere oarbă le-aruncă pe ele,
Lipsește viața acestei vieți.*

(O,-nțelepciune, ai aripi de ceară!)

Gândirea critică face de neînțeles „sfânta limbă“ a naturii, „stinge ochiul“ vizionar al Greciei antice, pune frumusețea sub semnul iluziei („Ce-a fost frumos e azi numai părere“ – O,-nțelepciune...), adică pune sub semnul întrebării însăși posibilitatea de existență a artei.

2. CRIZA COMUNICĂRII. STERILITATE ȘI IRONIE

„Simțesc în mine spaima cântării”
(Opere. vol. V)

Așa cum „visul” sau starea de „farmec” sunt atributele naturale ale copilului, tot astfel poezia (sau „cântarea”) este atributul natural al bardului. Căci bardul – la a cărui imagine ne-am oprit într-un capitol anterior – aparține lumii armonioase a vârstelor istorice aurale, lumii „ce gândea în basme și vorbea în poezii”. Poezia („cântarea”), cu atributele ei definitive în prima parte din *Epigonii* (profetism, puteri orfice, putere creatoare a visului), este așadar limbaj natural în epocile de gândire mitică. Dar, în clipa când gândirea mitică își pierde realitatea, poezia – limbajul ei – își pierde temeiurile naturale ale existenței și e amenințată de sterilitate. Fie că devine meditație asupra propriilor sale condiții de existență și asupra crizei comunicării, fie că aspiră să instituie prin cuvânt o lume de universuri armonioase compensative, conștientă de irealitatea lor, poezia și-a pierdut statutul privilegiat de limbaj natural pe care i-l acordase romantismul într-o tradiție moștenită de la Vico și Herder. Poetica eminesciană va hrăni, tot timpul, nostalgia vârstelor mitice ale umanității, când poezia nu e suferință, ci fericită expresie spontană a sufletului vizionar (înaintașii sunt, în *Epigonii*, „sânte firi vizionare”). Dar, începând cu *Epigonii*, această nostalgie e dublată de conștiința dramatică a ruperii acordului dintre ființă și univers, de conștiința transformării artei dintr-un limbaj natural cu virtuți magice, pe deplin motivat în ordinea existenței, într-un limbaj artificial, care are libertatea și gratuitatea jocului („Voluptuos joc cu icoane și cu glasuri tremurate, / Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea”).

„Epigonismul” desemnează structura omului modern, ce aparține unei vârste istorice a gândirii critice, marcată de sentimentul înstrăinării; epigonism înseamnă „simțiri reci, harfe zdrobite”, „măști râzânde” ale celor pentru care Dumnezeu e o „umbră” și patria

„o frază“, înseamnă – opus vizionarismului – „privirea scrutătoare ce nimica nu visează“, convingerea că lumea e lipsită de sens, că „Oamenii din toate celea fac icoană și simbol“, că orice înțeles este, ca atare, convențional. *Masca, fraza și convenția* vor deveni termeni constanți ai vocabularului poetic eminescian – în special în satire – desemnând mimarea profanatoare a unor sentimente și atitudini („simțirea simulează“) sau a unui limbaj a cărui realitate originală s-a pierdut. \ Scrisoarea – celebră – către Iacob Negruzzi, cu care Eminescu însoțește poezia trimisă *Convorbirilor literare*, motivează elogiul înaintașilor nu prin „meritul intern al lucrărilor lor“, ci prin „naivitatea sinceră, neconștientă cu care lucrau ei“ – adică nu prin valoarea estetică, ci prin substanțialitatea operei lor. Gândirea critică modernă e marcată de „ruptura între lumea bulgărului și lumea ideii“ (s.n.), de „conștiința adevărului trist și sceptic“ care conduce spre neîncredere în valoarea existențială a artei: „Îndată însă ce conștiința vine că imaginile nu sunt decât un joc; atuncia după părerea mea se naște neîncrederea sceptică în propriile sale creațiuni“¹⁰. În scrisoarea către Negruzzi, consideră Tudor Vianu, „poetul lămurește situația morală a generației sale prin schemele idealismului și ale ironiei romantice“¹¹. Observația lui T. Vianu ni se pare esențială: conștiința că „imaginile nu sunt decât un joc“ al spiritului creator liber este un atribut caracteristic ironiei romantice, și faptul acesta este binecunoscut poetului român care, într-o variantă a poeziei *Dumnezeu și om* (Christ, 1869), prefigurează opoziția gândire mitică – spirit critic din *Epigonii*, identificând spiritul critic cu ironia:

*Azi fantasia-i bogată, dar credința este seacă,
Căci în ochii ironiei tu ești om, nu Dumnezeu.*¹²

O precizare se cere însă făcută: deși creația eminesciană cunoaște unele momente ce se înscriu sub semnul ironiei romantice (*Ecò*, *Diamantul Nordului*, parțial *Sărmanul Dionis* etc.), totuși în poetica eminesciană ironia nu e resimțită ca manifestare a libertății demiurgice a spiritului, ci ca nesubstanțialitate. Din acest punct de vedere, atitudinea eminesciană se apropie mai mult de cea a lui Hegel

decât de cea a teoreticienilor romantici ai ironiei. Să reamintim că, în accepție hegeliană, substanțialitatea e dată de existența obiectivă a ideii și nesubstanțiale – adică lipsite de corespondent în ordinea obiectivă a lumii – apar manifestările idealismului subiectiv, a-căror consecință estetică este conceptul romantic de ironie. Urmărind, în ale sale *Prelegeri de estetică*, primele elemente de motivare filosofică a ironiei romantice în sistemul lui Fichte și aplicarea principiilor acestei filosofii la artă de către Schelling și Friedrich von Schlegel, Hegel definește „negativitatea” ironiei romantice care „dă naștere maladivelor suflete frumoase și zbuciumului nostalgic”: „Prima formă a acestei negativități a ironiei este, pe de o parte, aceea care afirmă *deșertăciunea* (s.a.) a tot ce e substanțial, a tot ce e moral și în sine plin de conținut valoros, nulitatea a tot ce e obiectiv și valabil în sine și pentru sine. Oprindu-se pe această poziție a ironiei, totul îi va apărea eului lipsit de valoare și van, exceptând propria-i subiectivitate, care, prin aceasta, devine ea însăși găunoasă și goală, devine ea însăși o *deșertăciune* (s.a.). Pe de altă parte, invers, eul în această delectare poate să nu găsească mulțumire, să-și devină sieși insuficient, să simtă nevoia unor interese determinate și esențiale. Cu aceasta își fac apoi apariția nefericirea și contradicția (...). Ironicul ca individualitate genială rezidă în autonimicirea a ceea ce e sublim, măreț, excelent, și creațiile artistice obiective vor avea să înfățișeze numai principiul absolutei subiectivități. Ca atare, ele înfățișează ceea ce are valoare și prețuire în ochii omului, ca lipsit de valoare și autonimicindu-se.”¹³ Raportată la propriu-i sistem, Hegel vede ironia romantică, în interpretarea lui Solger, ca un mod de a rupe dialectica Ideii, absolutizând momentul negației: coborând „în adâncul ideii filosofice”, Solger a descoperit aici „momentul dialectic al ideii, punctul numit de mine” – spune Hegel – „infinita negativitate absolută”, a descoperit adică activitatea ideii care „se neagă pe sine ca infinit și universal, spre a deveni finitate și particularitate, și care suprimă din nou această negație pentru ca astfel să restabilească universalul și infinitul în finit și în ceea ce e particular”. Înainte de a descoperi traseul integral al ideii, Solger „s-a oprit la acest aspect al negativității, negativitate ce are înrudită cu dizolvarea ironică a ceea

ce e determinat, precum și a ceea ce este substanțial, în care el văzuse și principiul activității artistice¹⁴.

Cu Hegel se întâlnește Eminescu nu numai în definirea ironiei ca expresie a nesubstanțialității lumii (fără ca poetul român să aibă consolarea filosofică hegeliană a momentului următor din dialectica ideii), ci și în considerarea vârstei istorice moderne ca o vârstă în care nici credința, nici arta nu mai constituie forme proprii de manifestare a spiritului. „Arta – consideră Hegel – nu mai oferă acea satisfacție a nevoilor spirituale pe care timpuri anterioare și popoare au căutat-o în ea și au aflat-o numai în ea. (...) Zilele frumoase ale artei eline, ca și epoca de aur a Evului mediu de mai târziu, au trecut“, înlocuite prin „cultura intelectului reflexiv din viața noastră de azi“. ¹⁵ De aceea, deși „putem spera, fără îndoială, că arta se va dezvolta și perfecționa tot mai mult, forma ei a încetat însă de a mai fi nevoia supremă a spiritului. Oricât de excelente ni s-ar mai părea chipurile zeilor eleni și oricât de merituos și desăvârșit ar fi reprezentați Dumnezeu tatăl, Hristos sau Maria, în zadar, nu ne mai aplecăm genunchii în fața acestor imagini“. ¹⁶

Coincidențele de perspectivă nu sunt întâmplătoare. Prezența unor elemente hegeliene în gândirea eminesciană, afirmată de unii cercetători ai operei poetului român¹⁷, e negată cel mai adesea pornind de la câteva izbucniri antihegeliene explicite din lucrările lui Eminescu¹⁸. Parte din aceste izbucniri sunt motivate, sentimental, prin atașamentul – intolerant la un moment dat – pentru Schopenhauer, așa cum se întâmplă într-o scrisoare adresată, la 1874, redacției unei reviste germane¹⁹, sau așa cum se întâmplă, spre sfârșitul vieții, în articolul program la *Fântâna Blanduziei*²⁰. „Frazeologia“ hegeliană, care i se părea lui Schopenhauer imorală prin optimismul ei, e respinsă și de Eminescu – și această respingere se datorează în mare măsură presiunii eticii schopenhaueriene. De aceea, simptomele diagnosticate asemănător conduc, la Hegel și la Eminescu, spre concluzii opuse. Contemporaneitatea e, pentru Hegel, „un timp al nașterii și al trecerii la o nouă perioadă. (...) Frivolitatea, ca și plictiseala care irup din ceea ce subzistă, presimțirea nedeterminată a ceva necunoscut, sunt vestitorii că altceva se pregătește.“²¹ Pentru

Eminescu, acest „altceva“ nu e o nouă naștere, ci o agonie, un universal amurg al zeilor („punctul de solstițiu“ din *Memento mori*). Ca și Solger: Eminescu absolutizează (ca să revenim la terminologia lui Hegel) momentul negativ al ideii: de aici, nostalgia eminesciană a timpilor originari, a epocilor în care spiritul se exprimă în credință și în artă. Entuziasmul hegelian pentru etapa contemporană, în care spiritul – reflexiv acum – ajunge la cunoaștere de sine, îi este străin – ca accent axiologic – lui Eminescu, deși valoarea doar tranzitorie a momentului negativ în gândirea lui Hegel îi e binecunoscută poetului român, care, într-o perioadă de entuziasm pentru formalizările matematice, pune în ecuație și sistemul hegelian: „ $\frac{\text{Sein}}{\text{Nichtsein}} = \text{Werden}$ “²³.

Dincolo de valorificarea diferită a momentului negației (alteritate tranzitorie la Hegel, înstrăinare tragică la Eminescu), relația fundamentală gândire – existență apare comentată diferit de către poetul român la diferite epoci. Într-o scrisoare alcătuită, împreună cu Pamfil Dan, la 1871, în numele studențimii române și adresată lui D. Brătianu, poetul crede că „Istoria lumii cugetă – deși încet, însă sigur și just: istoria omenirii e desfășurarea cugetării lui Dumnezeu“²⁴. Punctul de vedere exprimat aici, înrudit cu cel hegelian, e, în același timp, caracteristic modelului cosmologic platonician din prima perioadă a creației eminesciene, căci ceea ce interesează nu e dialectica ideii, ci identitatea gândire divină – univers. Trei ani mai târziu, într-o scrisoare către Maiorescu, Eminescu își mărturisește intenția de a completa filosofia schopenhaueriană, grupând „opiniunile și sistemele doveditoare ce însoțesc fiecare fază de evoluție în antinomii în jurul intemporalului în istorie, drept și politică, dar nu în sensul evoluției ideii la Hegel. Căci la Hegel cugetare și existență sunt identice. Aici nu.“²⁴ Afirmatia, care a constituit în critica românească unul dintre argumentele esențiale pentru demonstrarea antihegelianismului lui Eminescu, aparține unei perioade de abandonare a modelului cosmologic platonician și e, evident, tributară energetismului schopenhauerian. O variantă a acestei afirmații, din manuscrisele filosofice ale lui Eminescu, aduce însă o interesantă modificare de perspectivă: „Precum ne mirăm de

justețea calculului matematic și geometric, în care numerii prin proprietățile lor găsesc cu necesitate rezultatul lor, ca și când ar avea scopul de a-l ajunge, tot astfel justețea legilor naturii ne face efectul de-a avea scopul să ajungă unde ajung. Ceea ce facem noi în gândire face și natura în puteri, din care cauză poate ajunsese și Hegel să spuie că orice existență e un silogism. pe când tocmai inversiunea ar fi adevărată: silogismul este un mod de existență al cugetării, el este o existență ca oricare alta, o specie subordonată genului existenței²⁵. Ceea ce înseamnă că raporturile gen – specie se stabilesc între existență (= cugetare) și silogism (ca mod de existență al cugetării, deci ca specie a genului cugetare). Așadar, existența, structural asemănătoare (ca și calculul matematic) *cugetării*, este ireductibilă la *silogism*, pentru că silogismul (mod de manifestare a gândirii logice) este doar *un* mod de existență al cugetării, deci unul dintre modurile posibile de existență. Inegalitatea fermă, schopenhaueriană, dintre existență și gândire din scrisoarea către Maiorescu este acum atenuată în sensul unei inegalități (care nu e antinomie, ci subordonare gen – specie) între existență și gândire logică în forma clasică a silogismului. Evident, Eminescu respinge încercarea hegeliană de a transforma logica în fundamentul structural al metafizicii, însă gândirea (gândirea divină la început, cea umană mai apoi) rămâne structural asociată existenței, chiar dacă ea nu poate fi redusă la formele gândirii logice.²⁶

În ce constă așadar antihegelianismul eminescian? Pe de o parte, în absolutizarea tragică a momentului negativ din dialectica ideii. Pe de altă parte, în refuzul de a identifica gândirea creatoare (*id est* existența) cu o formă particulară a ei, care e gândirea logică, exprimată formal prin silogism (jocului gol sau frazeologiei vide a silogismului, Eminescu îi va opune structura creatoare a mitului). Obiecțiile antihegeliene se desfășoară astfel, în gândirea eminesciană, pe teren hegelian. Ar fi greu de negat faptul că gândirea eminesciană se formează, în mare măsură, în orizontul unor structuri hegeliene, pe care i le oferă – și i le imprimă – traducerea realizată în prima tinerețe (1868-1871) a lucrării, deosebit de interesante, a hegelianului Röscher, *Artă reprezentării dramatice...*²⁷ Să amintim un singur

amănunt: întreaga lucrare a lui Röttscher se constituie pe ideea adaptării artei moderne a actorului la cel de al treilea stadiu din evoluția dialectică a ideii, stadiul conștiinței reflexive ce caracterizează actuala „stare a lumii” și spiritualitatea contemporană.

Insistând asupra elementelor hegeliene din gândirea lui Eminescu, n-am intenționat să-l transformăm pe poetul român dintr-un discipol al lui Schopenhauer într-un epigon al lui Hegel. Întâi, pentru că nu avem de a face cu un filosof sistematic, ci cu un poet bântuit de mari neliniști existențiale, care-și poate fundamenta viziunea pe elemente, filosofic vorbind, eclectice, un poet a cărui spaimă de neant ar putea găsi (și a găsit, în ultima etapă de creație), ca și în cazul lui Mallarmé, consolare în identitatea hegeliană dintre Neant și Absolut. În al doilea rând, pentru că o sinteză de elemente hegeliene și schopenhaueriene nu este o imposibilitate nici măcar pe tărâmul filosofiei. În perioada când Eminescu își publica *Epigonii*, Nietzsche începea să scrie o operă care avea să facă epocă în istoria filosofiei europene, dar care avea să marcheze, în egală măsură, pentru un veac, arta europeană. Este vorba de *Nașterea tragediei*, lucrare pe care Eminescu, probabil, nu a cunoscut-o, dar de care se apropie, pe de o parte, printr-o similară sinteză între hegelianism și schopenhauerianism²⁸, pe de altă parte, prin încorporarea și depășirea pesimismului schopenhauerian și a optimismului hegelian într-o viziune tragică asupra existenței, vizibilă în special în ultima perioadă de creație. Mai mult decât în Schopenhauer, în confluențele parțiale cu hegelianismul se află premisele marii modernități a gândirii eminesciene²⁹. În ordinea concepției estetice, această modernitate a fost văzută deja ca o coincidență cu poetica postromantică franceză. Pornind de la *Epigonii*, *Scrisoarea II*, *Criticilor mei* și corespondența cu Iacob Negruzzi, Ion Constantinescu urmărește, prin confruntare cu schema lucrării lui Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, „modernitatea conceptului de poezie” la Eminescu, reținând, ca trăsături confluente cu poetica lui Baudelaire, Rimbaud și Mallarmé, o serie de elemente, printre care: primatul lucidității reci, îmbinarea fantezie-cugetare, limbajul autonom al fanteziei, magia limbajului, „subiectivismul neutru” – trăsături cărora le-ar corespunde în opera

lui Eminescu vizionarismul) eu limbajul riguros etc.³⁰ Interesant interpretarea în discuție suferă, pe generos al „modernizării”. Să ar entuziasă (pe criterii cronologice a vizionarismului eminescian (epocilor de gândire mitică, din terminologic chiar, în scrisoarea conceptul schillerian al poeziei „ni („dereglare îndelungată..., raționată unor termeni ca „vizionar” sau înțelege o dezvăluire a ideilor platon nu ni se pare un argument suficient poetului la estetica postromantică, cum că rigoarea matematică a limbajului (convingător identificată de I. Constantinescu în imaginea limbii „ca un fagure de miere” din *Epigonii*) și travaliul lucid constituie argumente ferme în favoarea acestei teze. În fond, nu modernitatea lui Eminescu o negăm (dimpotrivă, o resimțim în întreaga structură a operei sale), ci argumentele uneori improvizate în favoarea ei.

Propozițiile poeticii eminesciene se fixează într-un moment de tranziție de la o poetică romantică de tip expresiv la o poetică modernă, de tip obiectiv³², spre care conduc afirmațiile referitoare la limbaj, la reflexivitatea definitorie actului creator, sau spre care conduce viziunea eului liric ca eu impersonal („demonul” din *Scrisoarea V.*) *Criticilor mei*, o poezie din ultima perioadă a creației eminesciene, amintește încă, parțial, de cerințele unei poetici de tip expresiv, care neagă polemic liberul joc al ironiei romantice:

h *E ușor a scrie versuri*
Când nimic nu ai a spune,
Înșirând cuvinte goale
*Ce din coadă au să sune.*³³

Modernă prin cerințele unei poetici reflexive, dominată de

„lucide („patimile“ și „dorurile“ „bat la porțile
sunt porțile intrării lor în lume, în „veșmintele
„Criticilor mei se atașează vechii poetici expresive prin
autului sentimental și personal al artei:

*Dar când inima-ți frământă
Doruri vii și patimi multe,*

.....
*Pentru-a tale proprii patimi,
Pentru propria-ți viață
Unde ai judecătorii,
Nendurații ochi de gheață?*

Evident, *Criticilor mei* este o poezie polemică, și reminiscențele poeticii expresive provin, în parte, din opoziția pe care o stabilește între gândirea critică, sterilă și nesubstanțială (avatar al gândirii „ironice“) cu gândirea poetică, creatoare, mediind între natură (simbolurile florale utilizate pentru substanța „naturală“ a artei) și cultură, transformând printr-o creație lucidă (dominată de „nendurații ochi de gheață“) voința de existență a naturii în adevărul etern al cuvântului, adică al culturii.

✕ Spuneam că Eminescu vede (ca și Hegel) în ironia romantică nu atât o manifestare de libertate totală a spiritului, cât pericolul nesubstanțialității. De aceea sunt rare cazurile în care actul poetic în sine primește la Eminescu valoarea unui act ontologic; și, fapt semnificativ, de câte ori lucrurile se petrec astfel (v. *Odin și poetul* sau varianta ultimă din *Mureșanu*) poetul apare ca *bard*, iar poezia e *cântare*, aspirând să creeze, printr-o opoziție programatică cu universul instituit, un univers armonios compensatoriu, adică revenind printr-un vis estetic la pierdutul model cosmologic platonician, restituit spiritului ca patrie ideală. În rest însă, poezia eminesciană se află în căutarea unei motivații „substanțiale“ în ordinea existenței, ceea ce ar conduce, în principiu, spre orizonturile unei poetici expresive. De aici, cele două simboluri obișnuite ale poeziei în opera lui Eminescu: *oglinzi de aur* și *hieroglifa*. „Oglinzi de aur“ ale trecutului românesc sunt, spre pildă, legendele istorice ale lui

Bolintineanu³³. Termenul – la care vom reveni cu un alt prilej – identifică arta cu instrumentul unei cunoașteri magice. O imensă oglindă de aur este, în *Avatarii faraonului Tlá*, pardoseala sălii în care faraonul-mag o forțează pe Isis să-i apară; în oglinda de aur a magului din *Memento mori* i se relevă cunoașterii nu lumea fenomenală, ci „sâmburul lumii“. Oglinda de aur restituie așadar imaginea lumii în Idee, și geniul poetic se identifică de aceea, uneori, cu magul; cunoscători ai sensurilor lumii, geniile pot fi (ca-n variantele *Scrisorii I*) „medici ai omenirii“, alinând răul de a fi – medici ai unei umanități supuse bolnavei risipiri în timp. Ca oglindă de aur, arta ar fi o formă a cunoașterii magice, menită să restituie ființei noastre, pierdută în „valurile vremii“, adevărurile permanente.

Alături de oglinda de aur, hieroglifa reprezintă în limbajul eminescian o altă înfățișare simbolică a artei. Hieroglifile, semne care prind Ideea printr-o vagă, stilizată (și uneori stângace) asemănare cu realitatea fenomenală, constituie un limbaj cifric, plin de înțelesuri într-o epocă originară, cu sensurile însă acum uitate. Artă barzilor, vechea artă, ar fi așadar un limbaj hieroglific (lipsit în înfățișările sale de somptuozitate ornamentală), un limbaj care „încifrează“ Ideea. Poezia *Dumnezeu și om* este, cu excepția celor două strofe finale, un exercițiu de lectură a unei „hieroglifice“ – imaginea stângace din cartea „cu păreții afumați“ a noului zeu din timpurile apuse ale credinței:

*Dar pe pagina din urmă, în trăsuri greoaie, seci,
Te-am văzut născut în paie, fața mică și urâtă,
Tu, Cristoase, -o ieroglifă stai cu fruntea amărâtă,
Tu, Mario, stai tăcută, șașă, cu ochii reci!*

.....
*Însă sufletul cel vergin te gândea în nopți senine,
Te vedea râzând prin lacrimi, cu zâmbirea ta de înger...*

XCa hieroglifă, limbajul artei nu înseamnă desen, ci scriere – o transcriere abreviată, în semn stângaci, dar cu virtuți magice, a Ideii. De aceea, sinonim hieroglificei și comportând aceleași virtualități magice, apar frecvent amintite în opera lui Eminescu „runele bătrâne“³⁴.

Hieroglific este în primul rând limbajul mitului, și istoricul e cel care „caută spiritul, ideea acelor forme, cari ca atare sunt minciune, și arată că mitul nu e decât un simbol, o *hieroglifă care trebuie citită și înțeleasă*” (s.n.). Similar mitului, poezia „nu are să descifreze ci, din contră, are să încifreze o idee poetică în simbolele și hieroglificele imaginilor sensibile”, cu precizarea că acest trup hieroglific al imaginii preexistă în ideea care o reclamă: „Ideea e sufletul, și acest suflet poartă în sine ca înăscută deja cugetarea trupului său”³⁵, „trup” ce va fi determinat, în cazul poeziei, și de timbrul spiritualității naționale”³⁶.

Viziunea operei de artă ca trup ce preexistă, latent, în voința de expresie a ideii, ne conduce spre o accepție impersonală a poeticii expresive, care se modernizează astfel, „deromantizându-se”³⁷. Din această perspectivă, eul empiric al creatorului – cu „dorurile lui vii” și cu ale sale „patimi multe” – încetează să intereseze; artistul devine impersonal, „instrument al unei arte”, ca-n variantele *Scrisorii V*:

*Ea nu știe c-a ta viață, instrument al unei arte,
La plăcere nu se-nchină și de ea nu are parte
A trăi și a muri ți-s astfel totul egal
Trista ei zădărnice tu ai rupe-o cu-un pumnal.*³⁸

În forma definitivă a *Scrisorii V*, imaginea e reluată: adorarea iubitei apare ca un mod platonician de cunoaștere, prin contemplarea frumuseții din lumea fenomenală, a ideii de frumos (în variantele mai apropiate de sursa platoniciană a ideii, frumusețea apare ca un intermediar în cunoașterea adevărului³⁹):

*Ea nici poate să-nțeleagă că nu tu o vrei... că-n tine
E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine,
C-acel demon plânge, râde, neputând s-auză plânsu-și,
Că o vrea... spre-a se-nțelege în sfârșit pe sine însuși,
Că se zbate ca un sculptor fără brațe și că geme
Ca un maestru ce-asurzește în momentele supreme.
Pân-a nu ajunge-n culmea dulcii muzice de sfere,
Ce-o aude cum se naște din rotire și cădere.*

*Ea nu știe c-acel demon vrea să aibă de model
Marmura-i cu ochii negri și cu glas de porumbel
Și că nu-i cere drept jertfă pe-un altar înalt să moară,
Precum în vechimea sfântă se junghiau odinioară
Virginile ce stătură sculptorilor de modele,
Când tăiau în marmor chipul unei zâne după ele.*

Demonul torturat din adâncul ființei artistului, ce aspiră spre limpedea frumusețe a femeii ca spre un *model* care i-ar deschide drumul exprimării visului eternei frumuseți, seamănă, prin natura sa metafizică și prin suferința ce marchează drumul spre expresie, cu „eul liric“, putere dionisiacă impersonală aspirând spre eliberare în forme apolinice, așa cum îl definea Nietzsche în *Nașterea tragediei*: poetul liric „se identifică mai întâi într-o manieră absolută cu Unu – primordial, cu suferința și contradicțiile sale și reproduce imaginea fidelă a acestei unități primordiale ca muzică (...), dar apoi, sub influența apolinică a visului, această muzică i se manifestă într-o manieră sensibilă, vizibilă, ca-ntr-o viziune simbolică“, și-l conduce spre mirajul expresiei; identificându-l cu sufletul lumii, cu suferința sa originară și, în același timp, dăruindu-i „bucuria primordială a aparenței“, „eul liric răsună“, pentru Nietzsche, „din cele mai adânci abisuri ale Ființei“⁴⁰, din infernul unde se zbate și demonul eminescian, demiurg nedesăvârșit, în căutare de model al frumuseții (sau al adevărului) pentru propria-i creație. x

Actul creator nu mai e, de aceea, fericita expresie spontană din visul bardului, nu mai e sfânta limbă a naturii vorbindu-se pe sine, nici tabloul întrevăzut de „ochiul limpede al Greciei antice“⁴¹, ci este o fundamentală suferință, o torturantă aspirație spre expresie. Actul creator nu e mântuire, ci sacrificiu; pe „altarul nalt“ nu e jertfită fecioara, dar jertfa există totuși: jertfa este artistul care, în *Odă*, se topește-n flăcări pe propriu-i rug, se mistuie de propriu-i vis⁴². De aici, simbolurile supreme și obsesive ale arderii, ale suferinței în opera lui Eminescu: *sculptorul orb* (sau lipsit de brațe) și *muzicianul surd*. Sculptorul orb din *Memento mori* sau muzicianul ce asurzeste „în culmea dulcii muzice de sfere“ din *Scrisoarea V*, nu sunt doar

instrumentul, ci și jertfa artei lor. Evident, imaginile sculptorului orb și a muzicianului surd pot fi interpretate ca simboluri ale unei estetici neoplatoniciene, fascinată de ideea frumosului, și nu de reflexul ei în lumea fenomenală. Dar această interpretare omite sentimentul infinitei suferințe, al sacrificiului de sine din care se naște, pură, imaginea eternă a frumuseții în artă:

*Orbul sculptor în chilie pipăie marmora clară,
Dalta-i tremură... înmoaie cu gândirea-i temerară
Piatra rece. Neted iese de sub mână-i un întreg,
Ce la lume își arată palida-i, eterna-i fire,
Stabilă-n a ei mișcare, mută-n cruda ei simțire,
O durere-ncremenită printre secolii ce trec.*

Iar în variantele *Scrisorii V*, surzenia (și surzenia lui Beethoven e subiect de meditație în *Archaeus*) este prețul atingerii sensului muzicii sferelor, în „momentele supreme” ale înțelegerii cântecului lumilor, devenit cântec al durerii universale:

*Ca un maestru ce-asurzește în momentele supreme,
Când prin sufletul lui trece dulcea muzică de sfere,
Când el simte cumcă lumea este-atrasă de durere
Și încet se-tot coboară pe-ale chaosului văi
Deși totul se-nvârtește ca și-n ziua cea dentăi.⁴³*

Jocul liber al romanticilor devine astfel un joc grav, un joc al neființei ce se exprimă prin artist, devorându-l. Accentele acestei poetici contemporane cu Nietzsche prevestesc, credem, o direcție a poeticii secolului al XX-lea ce descinde din Schopenhauer și Nietzsche, dar se realizează în primul rând nu în poezie, ci în roman. Ne gândim la poetica lui Thomas Mann, și în special la încorporarea ei în *Doctor Faustus*. Din această perspectivă, poetica expresivă, cenzurată de luciditate a lui Eminescu primește o motivație existențială care își păstrează actualitatea prin reeditarea ei în plin secol al XX-lea: „Elementul unei voințe de expresie mergând până la extrem a fost totdeauna dominant la Leverkühn, împreună cu pasiunea

intelectuală pentru o ordine figuroasă, pentru linearismul flamand. Cu alte cuvinte, căldura și răceala domneau alături în opera lui și câteodată, în clipele celei mai geniale creații, se contopeau: *espressivo* pune stăpânire pe contrapunctul strict, obiectivul roșea de sensibilitate.⁴⁴ Și Adrian Leverkühn, care detestă „căldura animală” a vocii umane, scrie majoritatea operelor sale pentru voce, pe care o obligă să transforme într-un instrument, dând virtuți „obiective” unui element artistic prin excelență: „expresiv”. Ca și creatorul damnat al lui Thomas Mann, artistul eminescian e un Crist vândut diavolului, nu mântuitor care nu poate mântui pe nimeni într-un veac de sterilitate, dar și un creator care caută noi dimensiuni ale limbajului la confluența mitului cu rigoarea calculului matematic.

Conștiința apartenenței la un veac de sterilitate (un veac al „prozei”), permanentă în opera eminesciană, se exprimă în jocul ironic de afirmații contradictorii din *Icoană și privaz*, menit să demonstreze, prin chiar capcana contradicțiilor, că „ticălos e omul născut în alte vremi”. Așadar, „Într-un veac / În care poezie și visuri sunt un fleac”, a-i cere celui ce aparține prin vocație „nefericitei secte / Cuprins de-adânca sete a formelor perfecte” să respecte preceptul înțelept „Dator e-omul să fie a veacului copil”, este, în fond, premisa damnării artistului într-o epocă de sterilitate. Ironic (însă ironia e a destinului sau a istoriei), limbajul artistului îl va plasa în afara secolului căruia, cronologic, îi aparține, chiar atunci când el va traduce reacția imediată a creatorului față de epoca sa:

*Sincer, îți vine soarta s-o sudui, s-o blestemi:
Blăstămurile însăși poet te-arată iarăși,
Al veacului de mijloc blestemul e tovarăș.*

Abandonând, de aceea, idealul comunicării cu un veac apoetic, poetica eminesciană tinde să abandoneze, în ultima ei perioadă, și limbajul – degradat – al comunicării. Poezia lui Eminescu se plasa, în începuturile ei, sub semnul respectului pentru valorile ornamentale din lirica pașoptistă. Ea avea să treacă (așa cum vom vedea) într-o etapă ulterioară prin experiența unui limbaj poetic constituit prin

negarea categoriilor limbajului conceptual, aspirând în cele din urmă spre formele unui limbaj universal. În manuscrisul 2267⁴⁵ apare următoarea însemnare: „Limba universală. Limba de formule, adică de funcțiuni ale celor trei unități: timp, spațiu, mișcare“. Cu o modificare (mișcare în loc de cauzalitate), formula matematică menită să surprindă relațiile constitutive, ale fenomenelor corespunde categoriilor prin care gândirea creează lumea ca reprezentare în concepția schopenhaueriană, și ea apare acum ca structură ideală, universală a limbajului. Limbajul matematic nu va căuta expresia individualității fenomenale, ci a *relațiilor* care determină și instituie fenomenul. Obsedată de limbajul universal, poezia va ajunge însă la propria-i negație, aspirând spre o imobilizare ideală a lumii în formulă matematică. Și, în 1883, boala îl surprinde pe Eminescu încercând să spargă limitele limbajului, abandonând visul de a prinde lumea în cuvânt și hrănind speranța de a-i capta adevărul etern în formulă matematică, avatar „științific“ al vechilor formule magice care au prezidat, pitagoreic, constituirea universului. Poetul schițează acum o lucrare de filosofie intitulată *Încercări de metafizică idealistă a raporturilor constante în mișcarea eternă*⁴⁶, care ar fi fost, conform unei însemnări manuscrise, o aplicare a calculului infinitezimal la structura și existența universului⁴⁷. Etern neschimbat ar fi așadar *raportul* unor elemente ce se modifică veșnic, dar se modifică în funcție de reciproca lor determinare, cerută de stabilitatea raportului. interdeterminare pe care Eminescu o numește „coadaptatie“⁴⁸. Limba universală nu mai poate fi, deci, cea a cuvintelor (care cuprind doar elementele supuse coadaptatiei), ci aceea a formulei matematice, în care structura gândirii (categoriile schopenhaueriene ale „reprezentării“) și structura universului coincid.

✓ O anumită neîncredere în cuvânt se manifestă – am mai spus-o – în întreaga operă eminesciană, care evită să identifice cuvântul (așa cum făceau precursorii săi, romanticii pașoptiști) cu divinul Logos. Paradoxal pentru un poet, tânărul Eminescu își definea (într-o adnotare pe marginea traducerii din Rötcher) tipul de imaginație, mărturisindu-și rezistența la seducția cuvintelor și receptivitatea față de reprezentările vizuale, plastice: „Întocmai ca mine în pictură –

„astfel încât tablourile ce mi le închipuiesc le văd în colori, cu față cu tot înaintea ochilor, pe când vorbele nu sunt nici la jumătatea înălțimei acelor figuri quasi-vii ce mă-ncântă în reveriile mele“. Adnotarea e pe marginea unui text despre specificitatea talentului în artă: „Talentul pentru arte se manifestă așadar printr-aceea că fantezia individului se pronunță de activă și productivă tocmai într-acel mod specific în care se arată dispozițiunea în arta specială“⁴⁹. Eminescu își recunoaște așadar o imaginație caracteristică talentului pentru artele plastice.

Poezia eminesciană nu se naște (precum cea a lui Heliade) dintr-o exaltare a cuvântului, ci dintr-o luptă cu limbajul. Cu adevărat creatoare sunt, pentru Eminescu, epocile în care limba unui popor nu e încă pe deplin cristalizată, căci poezia nu se servește de limbaj, ci se naște învingându-l⁵⁰. Dar, ajungând să spargă limitele cuvântului, poezia eminesciană sfârșește în tăcere.

3. DAIMON ȘI DEMON

„Căci demonii sunt îngeri de geniu...“
(Cezara)

Demonul torturat al creației, care aspiră spre „dulcile lumine“ eliberatoare ale frumuseții în *Scrisoarea V*, este (așa cum e – implicit doar – și erosul în *Sara pe deal*) un daimon în sens antic. Accepția grecescului daimon e similară cu cea a latinescului *genius*⁵¹, chiar dacă i se adaugă în interpretarea lui Eminescu din *Scrisoarea V*, conotații moderne (suferința, mutismul originar etc.). Echivalența originară a termenilor *daimon-genius* explică frecventa sinonimie *demon-geniu* din opera lui Eminescu, sinonimie evidentă, spre pildă, în poemul *Fata-n grădina de aur*. Smeul din acest poem (prefigurarea lui Hyperion din *Luceafărul*) este numit, de două ori, „demon“: o dată, demonică este întruparea sa din prima coborâre în castelul fetei de împărat:

*Se prefăcu în tânărl luminos,
 Și corpul lui sub haina ce se-ncreață,
 S-arată nalt, subțire, mlădios.
 Păr negru-n vițe lungi ridică fața
 Și ochi-albaștri-nchis, întunecos,
 Iar fața-i albă, slabă, zâmbitoare –
 Părea un demon rătăcit din soure.*

A doua oară, Adonai i se adresează numindu-l „demone“, dar îl numește, în același context, *Eon*, ambii termeni echivalând ființa Smeului cu cea a unui principiu originar, necreat, ci creator, subordonat, totuși, în ierarhie cosmică, divinității, de la care cere schimbarea condiției sale de nemuritor:

*Și tu ca ei vorești a fi, demone,
 Tu care nici nu ești a mea făptură;
 Tu ce sfințești a cerului colone
 Cu glasul mândru de eternă gură...
 Cuvânt curat ce-ai existat, Eone,
 Când Universul era ceață sură...*

Spre deosebire de *Luceafărul*, unde astrul își parțializează natura supracategorială, totală, în înfățișările antinomice de înger și demon prin care se face cunoscut Cătălinei⁵², dar rămâne în esența sa, știută și numită doar de Demiurg, Hyperion, Smeul nu *apare* numai ca demon, ci *este* un daimon, numit fiind astfel de către Adonai. De apărut, apare și el – ca și Hyperion – nu numai sub înfățișare de demon solar, ci și – în a doua întrupare – sub aceea de înger:

*Și-astfel cum sta mut înger din țării
 Părea un mort frumos cu ochii vii.*

Indiferent însă dacă Smeul se întrupează ca înger sau ca demon, fața de împărat i se adresează constant (spre deosebire de Cătălina) cu apelativul de *geniu*, prin care înțelege „ființă nepământească“, *străină* și incompatibilă ca natură cu cei vii, dar muritori:

*O, geniu mândru, tu nu ești de mine,
De-a ta privire ochii mei mă dor,
Sângele meu s-ar stoarce chiar din vine
Căci m-ar usca teribilu-ți amor!
Curând s-ar stinge viața mea, strădine,
Când tu m-ai duce-n ceruri lângă sori,
Frumos ești tu, dar a ta nemurire
Ființei trecătoare e pieire.*

La fel e întâmpinat Smeul și sub înfățișarea angelică:

*O, geniul meu mi-e frig l-a ta privire,
Eu palpit de viață – tu ești mort.
Cu nemurirea ta tu nu mă-nvești,
Acum mă arzi, acumă mă îngheți.*

Termenii sinonimici care ne interesează (*demon* – *geniu*) desemnează aici natura supraumană, nu însă divină, a unui daimon în sens antic, resimțit de poetul român ca o ființă cu statut ambiguu, ce mediază între două nivele de existență (divin – uman), fără a aparține nici unuia dintre ele. Evident, termenul de demon (*daimon*) nu are conotații etice, așa cum va avea accepția creștină a demonului, inger rebel și pedepsit; el se apropie în schimb de accepția goetheană a demoniului, ce ar fi – în interpretarea lui Lucian Blaga – „o putere, nu lipsită de-o oarecare transcendență, care izbucnește în anume oameni (...). O putere magică, un duh pozitiv al creației, al productivității, al faptei”.⁵³ Această accepție pozitivă a demoniului îl îndeamnă pe Goethe, în convorbirile cu Eckermann, să nege prezența oricăror trăsături demonice la Mefistofel, pentru că „Mefistofel e o ființă mult prea negativă, demoniul însă se manifestă într-o putere de faptă cu desăvârșire pozitivă”.⁵⁴

Ca putere creatoare, daimonul se întâlnește cu atributele de demiurg ale divinității. Pentru ca această coincidență parțială să devină o suprapunere perfectă de semnificații, demiurgul trebuie să-și piardă trăsăturile platoniciene de arhitect și geometru divin care calculează, pe baza legilor matematicii, structura perfectă, muzical-

armonică a universului; el trebuie să devină zeul orb, neînfrânată putere creatoare, care nu mai are drept scop (așa cum avea la Platon) perfecțiunea, ci *existența*. Aceasta este înfățișarea divinului în cea de a doua etapă a creației eminesciene, când demiurgul e identificat cu schopenhaueriana voință oarbă de a fi – un metafizic instinct creator, înzestrat în exclusivitate cu atribute de daimon. Așa apare, în *Avatarii faraonului Tlă*, Isis, zeița demon constrânsă de faraonul mag să-i dezvăluie, în imensa oglindă de aur ce pardosește „sala fără acoperământ” a palatului său, structura lumii și esența ființei umane: „*Aștept să-mi spui adevărul... Nu-mi zugrăvi chipuri trecătoare... care să mă facă să cred că suntem numai pulbere...*”

Un râs clocoti prin toată sala.

– *Ce râzi, zise regele întunecos, mie nu mi-e a râde, demone, voi adevăr, nu batjocură...*

– *Pulbere? răspunse un glas din oglindă cu o rece și cruntă expresie de ironie... pulbere?... te-nșeli... ce ești tu, rege Tlă? Un nume ești... o umbră! Ce numești tu pulbere? Pulberea e ceea ce există întotdeauna... tu nu ești decât o formă prin care pulberea trece (...)*

– *Chipul tău, Isis!*

Pe tabla neagră se zugrăvi un cerc mare roșu... de acest cerc erau aninate ființe ca o scară (...) și prin toate aceste forme, tremura cercul roșu și făcea să joace formele negre pe firul ei roșu (...).

Regele ieși (...).

Oglinda singură se-ncreși ca suprafața unui lac..., glasuri se certau în fundul ei cu sfada valurilor... chiot și plâns... țiuit, urlet... suspin și un glas mare începu să rădă prin tot caosul de glasuri mici...

– (...) *Râd de voi, regi ai pământului, râd de voi... Ce căutați a prinde eternitatea în niște coji de piatră care pentru mine sunt coji de alună... În mine, în pieire și renaștere este eternitatea... Voi... o umbră ce mi-a plăcut a zugrăvi în aer... voi vreți să mă prindeți pe mine... Nebuni!*

Apoi se limpezi oglinda și eternitatea din cer se uită în ea însăși și se miră de frumusețea ei”.⁵⁵

În adânc, dincolo de aparenta liniște și frumusețe a cerurilor, chipul zeiței este așadar cercul roșu al existenței, cercul care

„tremură“ susținând formele regnurilor, umbre zugrăvite în aer; dar umbre supuse torturii și suferinței, căci glasul lumilor (care ia locul muzicii sferelor) e alcătuit din „chiot și plâns, țiuțiu, urlet, suspin“. Peste aceste voci ale suferinței de a fi se înalță râsul zeiței, glasul pătruns de „o rece și cruntă ironie expresie de ironie“ care vestește nimicnicia aspirației umane spre eternitate. // „Umbre“ zugrăvite „în aer“, prin care voința de a fi se realizează, umanitatea este astfel obiectul perpetuu al ironiei divine, iar divinul – care are acum atributele de creator orb ale daimonului – se „demonizează“ și în sens etic, primind semnificația de putere creatoare malefică. Ea poate apărea uneori ca demon al speciei, în raport cu care indivizii nu sunt decât actori interpretând un scenariu prestabilit, marionete, instrumente oarbe ale voinței de perpetuare:

*Nu trăiți voi, ci un altul vă inspiră – el trăiește,
El cu gura voastră râde...*

(Scrisoarea IV) /

Sentimentul dureros de scindare a ființei din *Melancolie* se reactualizează pentru conștiința lucidă, martor înstrăinat al existenței, care identifică, dincolo de un eu-mască, prezența străină, impersonală, a demonului, a demiurgului, a aceluia „un altul“:

*Totu-i mască pentru mine, însumi eu îmi par o mască,
Demiurg se mișcă-n mine vrând să mă ademenească
Îmi oferă bucuria și să fiu cu voi de-o seamă
Numai să-mi orbească mintea și să nu spun cum îl cheamă.⁵⁶*

În ultima variantă a poemei *Mureșanu*, eroul, filosof damnat, descoperă că „sâmburele lumii-i eterna răutate“. Obiectul proiectului divin nu-l mai constituie perfecțiunea platoniciană, ci realizarea voinței de a fi. Și cum „puterea de viață“ zace în „sămânța dulce a patimii“, împlinirea ei înseamnă triumful răutății și al urii. Moartea devine un vis imposibil, un vis al lui Satan, revoltatul înfrânt, căci lumile sunt condamnate la existență veșnică și ființa umană e condamnată (ca-n eternele reîncarnări din *Avatarii faraonului Tlâ*) la

o perpetuă întoarcere în viață. Demiurgul demonizat este, el însuși, supus necesității fatale de a crea perpetuu o lume de suferințe pe care e incapabil să o distrugă. Demiurgul devine astfel unealta neputincioasă a propriului său daimon:

*Căci vis e a ta moarte cu slabe mâini și reci.
La sorți va pune iarăși prin lumile din ceri
Durerea mea cumplită – un vecinic. Ahasver –
Ca cu același suflet din nou să reapară
Migrației eterne unealtă de ocară..
Puternice, bătrâne, gigante – un pitic.
Căci tu nu ești în stare să nimicești nimic.*

În postuma *Demonism* apare imaginea demonizată a zeului – un Ormuz malefic, plictisit în marea-i singurătate, egoist și crud (ca întrupare supremă, prin *unicitate*, a principiului individuației), creator ironic al unei umanități care nu e decât proiecția parodică și neputincioasă a propriei lui înfățișări. Mitologia elină (revolta titanilor), cea mazdeistă (Ormuz și imperiul luminii), cea creștină (rebeliunea lui Satan) multiplică voit sferile care furnizează materialul mitologic ce intră în compoziția imaginii menite să traducă un sentiment al răului de a fi. *Demonism* e un poem-definiție: o definiție ai cărei termeni provin din mitologiile cele mai diverse, grupați concentric asupra obiectului definiției, care este universul din perspectiva suferinței umane. Poemul începe cu o suită de definiții ce dezvoltă o intuiție fundamentală, cristalizată în cuvântul-nucleu „raclă”, cu care debutează și din care crește întregul text:

*O raclă mare-i lumea. Stelele-s cuie
Bătute-n ea și soarele-i fereastră
La temnița vieții. Prin el trece
Lumina frântă numai dintr-o lume,
Unde în loc de aer e un aur,
Topit și transparent, mirositor
Și cald.*

Sicriu al Pământului (titanul rebel, răpus de răutatea divină triumfătoare), „lumea“ e un spațiu al pedepsei, un spațiu închis, sufocant, al putrefacției, al ținutului, al interdicției de a evada spre imperiul celest al luminii:

*Ici în sicriu, sub cel capac albastru,
Și ținut și ferecat cu stele,
Noi viermuim în mase în cadavrul
Cel negru de vechime și uscat
Al vechiului pământ care ne naște.*

De dincolo, din lumea muzicală a cerurilor în care „îngeri cântă deasupra raclei“ albind lumina și transformând-o în raza de argint a lumii, pătrund ecouri îndepărtate, „tândări duioase / Din cântecul frumos“. În *Demonism*, metafora ia înfățișarea definiției, într-un fel de citire depoetizată a universului, care se constituie de fapt (prin chiar această transformare aparentă a limbajului poetic în limbaj al logicii) într-o viziune de coșmar „rece“, cu aparențe raționale, a lumii. O lume în care umanitatea, jucărie a răutății divine, oferă zeului plictisit spectacolul comic al ambițiilor ei neputincioase:

*Ne-am născut noi, după ordin divin,
Făcuți ca să-și petreacă Dumnezeu
Bătrân cu comica-ne nepuință,
Să rădă-n tunet de deșertăciunea
Viermilor cruzi, ce s-asamăn cu el,
Să poată zice-n cruntă ironie:
Pământ rebel, iată copiii tăi!*

Correspondentul uman al răutății divine îl reprezintă ființele demonice care au înțeles că puterea e condiționată de nedreptate și că pârghia lumii e răul, dar care doresc, totuși, puterea. Aceștia sunt (destul de rari la Eminescu) eroii demonici de factură shakespeariană, care formulează un cod al învingătorului bazat pe modelul răutății divine; răsturnând vechiul cod etic al epocilor patriarhale, ei scot statul natural din zodia timpului echinoxial – care corespunde vârstei

demiurgului platonician – și instalează o vârstă istorică demonizată, ce corespunde unei demonizări a demiurgului. E cazul Bogdanei (un fel de Lady Macbeth) și al soțului ei, Sas, din drama neterminată *Bogdan Dragoș*. Piesa ar fi urmat să fie, desigur, o „dramă istorică” a descălecatului: fiul lui Dragul, Bogdan, tânărul prinț vânător protejat de cornul lui Decebal, are viziunea Moldovei paradisiace și a descălecătorilor ei. Dar, în conflictul dintre Dragul, voievod patriarhal, și Sas; ucigașul său, apare prefigurată tema din *Gemenii*, cea a „timpului întors” (motiv prezent și în *Epigonii*: „S-a întors mașina lumii, cu voi viitorul trece”), a căderii în vârsta păcatului, în raport cu care descălecatul lui Bogdan Dragoș ar fi o întoarcere, sub semnul cornului lui Decebal, la vârstele istorice originare.⁵⁷

În *Gemenii*, Brigbelu, dublul demonic al tânărului crai get Sarmis, îi răpește fratelui său domnia și logodnica, întemeindu-se pe o morală asemănătoare celei a Bogdanei din *Bogdan Dragoș*:

*Ei! Lumea-i împărțită în proști și în șireți,
Iar patimelor rele viclenii le dau preț.*

.....
*Și am văzut virtutea găsind a ei răsplată,
Ce nu numai de oameni – de zei e-nvidiată,
Răsplată prea frumoasă: un giulgi și patru scânduri
De când văzui aceasta, am stat mereu pe gânduri.
Să-mi stâmpăr lăcomia?*

Înfrânt, Sarmis vede în victoria lui Brigbel păcatul care tulbură ordinea străbună a țării, începutul unui timp al prăbușirii:

*Eu lumii trebuit-am, dar fie-ți trebui ea,
Să fie rea, smintită, coruptă, cum o vrea,
Tu ești din a ei milă stăpân și s-o urmezi
Tu trebui, ca mai bine în scaun să te-asezi:
Ca nu de vro suflare pe dânsul să te elatini
Căta-vei să lei ochii prostesți cu nouă datini.
Din Sybaris vei strânge bătrâni cu bărbi boite,
Ca neamului să-l dele năravuri mai spoite*

.....

*Strămoși pierduți în veacuri, rânduitori de cete,
Coroana mea ș-a voastră e plină azi de pete.*

.....
*Puteți de-acum să rupeți bucăți a mele flamuri,
Mânjit pe ele-i zimbrul adunător de neamuri.*

Vina lui Brigbel este, în primul rând, aceea de a nu-și fi înțeles condiția de „geamăn“, adică de dublu al fratelui și victimei sale Sarmis, cu care „Ca umbra cu ființa sunt amândoi asemeni“. Condiția de gemeni a două ființe (aici, sub raport etic, antinomic) nu definește statutul biografic, ci statutul lor ontologic. Brigbel e geamăn cu Sarmis, dar el e, totodată, Sarmis, el e celălalt (*Tat twam asi*, principiul indian al identității, este titlul unei alte poezii eminesciene). Călăul și victima sunt una și aceeași ființă și, lovindu-și fratele, Brigbel se lovește pe sine:

Lovește crud o dată și cade mort – Brigbel.

Motivul reapare în *Avatarii faraonului Tlă*, unde Eminescu pare tentat de exersarea temeii identității, nu numai în succesiune temporală (periodica smulgere din somn cataleptic a prototipului în avatari), ci și sub forma, simultană, a dublului (abia schițată aici): Vrând să-și omoare dublul (imaginea emancipată, eliberată de servitutea reflectării, din oglindă), marchizul Bilbao cade răpus.

Dorința de putere face din Bogdana, Sas sau Brigbelu expresii exacerbate ale voinței de a fi, care-i împiedică să vadă identitatea de esență (condiția de *gemeni*) a ființelor umane. Demonia lor nu e decât un reflex neputincios al răutății divine și un instrument prin care se instaurează în lume vârsta păcatului, căci rebeliunea lor se reduce la înlăturarea codului etic al epocilor patriarhale. Pornind de la aceleași premise (viziunea răului ca pârghie a lumii), Mureșanu va ajunge nu la un cod al învingătorului, ci la un elogiu al lui Satan, arhanghel al morții care visează stingerea lumilor, adică anihilarea divinității malefice, identificată cu voința de a fi:

*O, Satan gentu mândru, etern, al desperării,
 Cu gemântul tău aspru ca murmurale mării...
 Pricep acum zâmbirea ta tristă, vorb-amară
 „Că tot ce e în lume e vrednic ca să plară...”
 Tu ai smucit pământul ca să-l arunci în stele,
 Cu cărduri uriașe te-ai înălțat, rebele,
 Ai scos din rădăcine marea s-o-mproști în soare,
 Ai vrut s-arunci în caos sistemele solare...
 Știi că răutatea eternă-n ceruri tronă,
 Că secole nătânge cu spalmă o-ncoronă!*

Rebeliunea etică, nefastă, a lui Brigbelu e înlocuită la Mureșanu printr-o rebeliune metafizică. Descoperind că răul e sâmburele lumii, Brigbelu devine rău pentru a se plasa, învingător, în miezul existenței, iar Mureșanu neagă existența pentru a distruge răul, principiul ei. Mureșanu face parte din categoria demonilor romantici, care au descifrat în suferința din lume chipul zeului. Demiurg înseamnă, pentru ei, „cel vinovat de creerea lumii”. În acest sens romantic, Sarmis este, și el, un demon. La nunta lui Brigbel, unde sunt invitați zeii dacici (ca pentru a consfinți noua ordine, a nelegiuirii), apare și Sarmis, nebun rătăcitor în umbra codrilor. Craiul dezmoștenit își blestemă fratele („De propria ta față, rebel, să-ți fie teamă...”) și se oprește în fața lui Zamolxe, cu regretul că zeul nu poate fi atins de nici un blestem⁵⁸:

*Te-aș blestema pe tine, Zamolxe, dară vai!
 De tronul tău se sfarmă blestemul ce visai.*

.....
*Învață-mă dar vorba de care tu să tremuri.,
 Sămănător de stele și-ncepător de vremuri.*

În variante, momentul este urmat de o redactare aproape definitivă a textului publicat antum sub titlul de *Rugăciunea unui dac*. *Rugăciunea unui dac* îndeplinește așadar, în *Gemenii*, funcția de substitut al blestemului neputincios împotriva zeului. În varianta autonomă, poezia începe innic, cu un elogiu al creatorului, celebrat

ca învingător al haosului și învingător etern al morții:

*Sus inimile voastre! Cântare aduceți-i!
El este moartea morții și învierea vieții.*

Dar zeul e celebrat, de asemenea, pentru imensa bunătate cu care și-a revărsat darurile asupra dacului ce i se închină:

*Și el îmi dă ochii să văd lumina zilei.
Și inima-mi împlut-au cu farmecele milei...*

După toată această celebrare imnică, urmează rugăciunea propriu-zisă: pe lângă toate darurile care i-au fost hărăzite, dacul mai cere, cu adâncă umilință, unul singur – dar unul care, în ciuda tonului umil, le anulează pe toate celelalte:

*Și tot pe lâng-acestea cerșesc înc-un adaos:
Să-ngăduie intrarea-mi în veșnicul repaos!*

Și tot restul rugăciunii desfășoară, cu o imensă voluptate a morții (anulare a creației divine), imaginea „veșnicului repaos“, cucerit prin martiraj, prin ruperea tuturor legăturilor cu viața (care se dezvăluie, într-un singur vers, nu ca dar divin, ci ca durere):

*Gonit de toată lumea prin anii mei să trec,
Pân' ce-oi simți că ochiu-mi de lacrimi e sec.
Că-n orice om din lume un dușman mi se naște,
C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaște,
Că chinul și durerea simțirea-mi a-mpietrit-o,
Că pot să-mi blestem mama, pe care am iubit-o –
Când ura cea mai crudă mi s-a părea amor...
Poate-ol ultă durerea-mi și voi putea să mor*

Rugăciunea e un autoblestem, care culminează ironic prin negarea „darului“ divin al vieții⁵⁹, pentru care dacul nu poate mulțumi decât refuzându-l, refuzându-l cu patimă, cu dorința de a-l distruge, de a-l profana, indirectă profanare a creatorului în creația sa:

*Astfel numai, Părinte, eu pot să-și mulțumesc
Că tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc.
Să cer a tale daruri, genunchi și frunte nu plec,
Spre ură și blestemuri aș vrea să te înduplec..*

„Norocul să trăiesc“ e expresia ironică pentru „durerea-mi“, iar zeului celebrat ca „moartea morții și învierea vieții“ i se cere să devină dătător de moarte, anihilându-și creația și negându-se astfel pe sine. Oricât de crucificat, dacul nu e în primul rând un sfânt martir, ci un demon, care aspiră spre distrugere pentru a distruge creația zeului malefic, celebrată cu ambiguitate ironică în text. El se întâlnește, în aspirația spre neființă, cu Mureșanu, care suferă tocmai pentru că nu mai poate crede în moarte, nu în moartea individului, ci în stingerea voinței de a fi:

*..... dar vezi – mai cred în moarte –
Ai fi prea blând să ai tu în mână-ți astă soarte,
Aș râde-atunci de viață, muncind-o cu dispreț,
Aș omorî în mine o sută de vieți
Muncind în mine însumi al firei orice nerv,
Peirea cea eternă în pieptu-mi să o serv...*

Foarte adesea, acești demoni, rebeli împotriva voinței de a fi, primesc înfățișare de călugări, reamintind idealul etic schopen-hauerian al ascetului, contrazis însă, mai apoi, în evoluția personajelor eminesciene. Sihastru pe malul mării apare în vis Mureșanu, sau călugărul nebun din *Povestea magului*, iar Ieronim, modelul pictorului Francesco pentru Lucifer din *Căderea îngerilor*, este și el călugăr. Frumusețea nobilă a lui Ieronim este frumusețea marcată de o „durere mândră“, durerea îngerului care a pierdut, prîn cunoaștere, iluzia paradisului. Căci, în comentariul malițios al lui Francesco, „demonii sunt îngeri de geniu..., ceilalți cari au rămas în cer sunt cam prostuți“⁽¹⁾

Cei mai mulți dintre demonii eminescieni, frumoși ca Ieronim sau ca întunecatul Toma Nour, sunt în esență îngeri care și-au pierdut paradisul. Ei sunt marcați (ca personajul din *Codru și salon*) de „vechea

vină" a inocenței pierdute și de nobila mândrie a cunoașterii ce-i ferește de jocul iluziilor prin care demiurgul inform ademenește mulțimea de „măști" de foc, astru ex-centric și nebun, care tulbură ordinea cosmică. Tânărul din *Înger și demon* răscoală popoare contra ordinii tradiționale, „Contra tot ce grămădiră veacuri lungi și frunți mărete". Iar Toma Nour se știe rătăcit într-o „epocă de tranziție", ale cărei „mizerii" le-ar vrea diagnosticate de un poet mântuitor al spiritualității rătăcite în capcanele timpului. Eroii din *Geniu pustiu* sunt (ca și poetul din *Icoană și privaz*) „nenăscuți în timpul lor"; Ion se simte, prin urmare, nenăscut la punctul acela în timp care ar conveni caracterului lui; însă, sătul și dezgustat de viață, el decide a se arunca întreg în curentul timpului și de a se lăsa dus, dacă nu poate duce. Pentru că o țință ideală nu e convenabilă în timp, pentru că el în timp nu e la locul său, de aceea el își alege o țință secundară, contrapusă naturii lui eterne, și o execută după puteri, căci e fidel principiului: că în timpuri mari, chiar dacă acești timpuri nu i-ar aparține lui, e o lașitate de a nu fi de nici o partidă.⁶¹ „Timpuri mari" sunt timpurile revoluției de la 1848 și anul 1848 este, pentru ardeleanul Toma Nour, „anul durerii". Ca și Ion, Toma Nour este un suflet generos, „pustiu" însă de experiența ostilă a existenței. Rătăcit într-un timp istoric de răzvrătire și deznădejde, el mai hrănește, totuși (ca și pașoptiștii din care, spiritualicește, descinde și pe care ar trebui să-i reprezinte ca personaj), visul unei Cetăți a Universului, Cosmopolis, ce ar uni armonios destinele națiunilor eliberate de tiranie. Însă vocația revoluționară a eroului nu mai poartă însemnele unei vârste a încrederii, nu mai are, ca tonalitate sufletească, nimic din entuziasmul pașoptist, ci se grefează pe o imensă dorință de autodistrugere. Înfrânt în Transilvania, Toma Nour va peregrina din țară în țară slujind ideea revoluției, visând libertatea și căutându-și eliberarea în moarte. Ca și eroul din *Andrei Mureșanu* (1871), revoluționarul Toma Nour a devenit un demon torturat de spectacolul răului în istorie, atins de aripile morții, capabil totuși să lupte pentru un viitor paradis al umanității.

Pentru cei „nenăscuți în timpul lor", Eminescu va găsi, mai târziu, o imagine pe care a exersat-o în mai multe împrejurări, dar căreia n-a ajuns să-i dea expresie definitivă: imaginea celor-cu-stea-moartă, din care crește (într-un alt registru tematic) poezia *La steaua*.

Variantele poeziei *La steaua* sugerează tendința unei noi definiri (în termeni ce depășesc limbajul romantic) a categoriei romantice a „damnaților”: o stea de mult moartă intră în comunicare cu o singură privire, spre care lumina ei călătorește din neființă:

*Parcă răsare din adânc,
Din sfânta vecinicie,
Nimeni n-o vede împrejur,
Lumină-ți numai ție.⁶²*

Atracția dintre astrul mort și privirea celui ales sugerează o tainică legătură între om și stea, similară legăturii dintre sufletul-înger și astrul său originar din *Povestea magului*. Destinul ființei umane era legat, în *Povestea magului*, de soarta stelei pe care sufletul-înger o aprindea la naștere – așa cum în *Luceafărul* destinele umane sunt guvernate de „stele cu noroc”. Dar în această ordine a universului – descifrabilă astrologic – se petrec uneori greșeli, și astfel se nasc „cei fără de stea”, „mințile oculte”, adică structurile geniale, consubstanțiale divinității, libere de orice determinare în vreuna din ordinele universului. Într-o serie de lucrări pare a se configura însă o altă categorie a umanului: locul celor fără de stea pare a fi luat de cei cu stea moartă. Sunt cei născuți, oricând, prea târziu, cei torturați de nostalgia patriei originare, care s-a cufundat în neființă și își supraviețuiește doar ca „icoană” de lumină. Străini timpului lor, ei caută în acțiune, în poezie sau în iubire, punți de comunicare cu o lume în care rămân neintegrabili. Chiar dacă sunt dăruiți cu „tinerețe neîmbătrânită (...) și viața făr'de moarte” (ca Mușat, din *Mușat și ursitorile*), destinul lor e „blestemul nenduratei ierne”, damnarea unei imposibile aspirații:

*Căci i s-a dat să simtă-ntotdeauna
Un dor adânc și îndărătnic foarte
De-o frumusețe cum nu e nici una.
.....
Dar nentrupat e chipu-acei iubite
Ca și lumina ce în cer se suie*

A unei stele de demult pierite:

El n-a fost când era, el e când nu e.

Cei cu stea moartă sunt cei care și-au pierdut, printr-un tragic contratimp, patria cosmică, a cărei nostalgie o hrănesc totuși. Atunci când nu au semnificația de daimon și nici semnificația conexă de demiurg malefic (sau de imagine umană a răutății divine), demonii eminescieni nu pot depăși nostalgia patriei cosmice pierdute. Și pentru că „în această ordine a realității” (*Sărmanul Dionis*), descifrată de „gândirea trează” patria cosmică ia înfățișarea stelei moarte, iar demiurgul se transformă în oarba voință schopenhaueriană, spiritul nu va stărui în negație, ci își va căuta salvarea construind – prin vis, iubire, poezie etc. – universuri armonioase, compensative paradisului pierdut. Aceste construcții sunt tot atâtea încercări de reintegrare în timpul echinoxial al vârstelor paradisiace.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

NOTE

¹ „Cumpăna” reprezintă una dintre obsesiile gândirii eminesciene, prezentată atât în poezie („cumpăna gândirii” din *Se bate miezul nopții...* și *Mureșanu*, sau „recea cumpăn-a gândirii” din *Glossă*), cât și în însemnările manuscrise; v., în special, fragmentele apărute în *Manuscriptum*, 1976, nr. 2, p. 32, despre Carpați: „Este muntele, tatăl al râurilor și al poporului românesc. Aceasta e cumpăna lui, în care cântărește și faptele și acest cântar i zice să fie drept”. Religia trebuie „să cuprinză înlăuntrul ei o repartiție de idei astfel încât asemenea cântarului să arate totdeauna că răul este rău, binele bine”.

² Merleau-Ponty, Bruno Morando, *Op. cit.*, p. 37.

³ Eminescu, *Opere complete. Poezii. Nuvele. Roman, Teatru. Cugetări. Scrieri: literare, economice, politice și filosofice. Scrisori. Critica rațiunii pure de Kant*, Iași 1914, p. 303: „ȘTEFAN, nestatornic, de o beție tristă nobil în fundul inimei, dar abrutizat prin pasiune – un mare fond de grandoare – altfel meschin. Caracter melancolic. Sanguinic. Oaches.”

⁴ *Ibidem*, p. 310.

⁵ *Ibidem*, p. 307.

⁶ V., în acest sens, observațiile pertinente ale lui Doru Scărlătescu, „Părea că printre nouri...” (*Observații asupra unui motiv eminescian*), în *Convorbiri literare*, 1975, nr. 3. Definit cu mijloacele stilisticii, motivul în discuție este cel al „aparenței”. În *Melancolie*, T. Vianu vedea simptomele unei acute „nevroze a depersonalizării” v. *Poezia lui Eminescu* (1930), p. 54.

⁷ D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu* (Buc.), Ed. Tineretului, 1969 („Lyceum”), p. 217

⁸ Cu varianta „Verde-i umbra nepătrunsă / Unde-o lume e ascunsă”: v. Eminescu, *Opere*, ed. Perspectivicius, vol. VI, 1963, p. 523-524.

⁹ În limbajul eminescian, opoziția *număr-cifră* (similară opoziției *cuvânt-vorbă* sau *frază*) traduce opoziția între realitatea originală și forma ei

degradată, înstrăinată.

¹⁰ I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, 1, 1931, p. 311-313; Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. I, p. 291-292.

¹¹ În Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, 1, Buc., Casa Școalelor, 1944, p. 257.

¹² Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. I, p. 485.

¹³ Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere D. D. Roșca, Buc., Ed. Acad. R.S.R., 1966, vol. I, p. 72.

¹⁴ *Ibidem*, p. 74.

¹⁵ *Ibidem*, p. 16.

¹⁶ *Ibidem*, p. 111.

¹⁷ Al. Dima, *Motive hegeliene în scrisul eminescian*, în *Conceptul de literatură universală și comparată*, Buc., Ed. Acad. R.S.R., 1967, p. 138-152; Eugen Todoran, *Eminescu*, Buc., Ed. Minerva, 1972 (în special capitolele V și VI) etc.

¹⁸ Pentru această direcție de interpretare, v. în special G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, cap. *Filosofia teoretică*, în *Opere*, vol. XIII, Buc., Ed. Minerva, 1970, p. 90; observațiile sunt interesante atât prin ceea ce avansează, cât și prin ceea ce retractează, în maniera, tipic călinesciană, a epuizării subiectului prin enumerarea și însumarea pozițiilor contradictorii: „Acum ne putem da seama că mintea lui Eminescu n-avea nimic înrudit cu acest tip abstrus, deși sublim, de a construi. Dacă maniera lui Schopenhauer e vizibilă pretutindeni la Eminescu, aceea a lui Hegel rămâne complet străină și n-avem dovezi că poetul ar fi citit *Fenomenologia Spiritului*, sau că s-ar fi lăsat câtuși de puțin captat de dialectica operei. Eminescu face mereu impresia a reproduce despre Hegel vagi generalități de manuale.

Dacă Eminescu ar fi citit totuși atent pe Hegel, el ar fi putut construi lumea din *Sărmanul Dionis* și pe temeiul lui, la fel cum putea să facă aceasta pe baza lui Fichte“.

¹⁹ I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, vol. IV, Buc., 1933, p. 114-116; traducerea textului, p. 117-119: „Spuneți-mi, vă rog, cu ce v-a păcătuț nenorocitul cel de Schopenhauer de-l puneți în același rând cu domnul consilier aulic Hegel, Fichte, Hartman e tutti quanti?“

²⁰ „Noi nu vom contesta meritele extraordinare ale marelui filosof german (Schopenhauer, n.n.). În adevăr, el a risipit prin criticile lui energice dominațiunea aceluia filosofism compus din o goală și stearpă frazeologie pe care Hegel o introdusese și care a stăpânit spiritele în curs de un sfert de secol“ – v. Eminescu, *Despre cultură și artă*, ediție îngrijită de D. Irimia, Iași,

Ed. Junimea, 1970, p. 296. Îngrijitorul ediției citate plasează articolul din *Fântâna Blanduziei* în secțiunea de *Diverse*, neavând certitudinea paternității lui Eminescu asupra textului („Nu avem certitudinea că ar aparține lui Eminescu pe de-a-ntregul”). Problema paternității nu este însă insolubilă. Sursa articolului (Max Nordau, *Minciunile convenționale ale civilizației noastre*) a fost stabilită de Ibrăileanu și, mai apoi, de M. Ciurdariu. În contextul polemicii cu editorii „postumelor” eminesciene, Ibrăileanu consideră articolul în discuție un „plagiat” după Nordau (v. *Edițiile poezilor lui Eminescu*, în *Pața românească*, XX, 1928, nr. 2, reprodus în G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu, Studii și articole*, ediție, prefată, note și bibliografie de Mihai Drăgan, Iași, Ed. Junimea, 1974 („Eminesciana”), p. 234-235; articolul „reprezintă, prin partea lui principală, un împrumut din Max Nordau”, afirmă și M. Ciurdariu (*Eminescu și gândirea filosofică*, în *Studii eminesciene*, 75 de ani de la moartea poetului, Buc., E.P.L., 1965, p. 83). Și articolul lui Eminescu este într-adevăr, cu excepția pasajului final, un împrumut fragmentar (exact în general, rezumativ pe alocuri) din primul capitol al *Minciunilor convenționale* (lucrare pe care am consultat-o în traducere franceză: *Les mensonges conventionnelles de notre civilisation*, trad. August Dietrich, ed. 11^o, Paris, Alcan, 1912). Din Max Nordau ia Eminescu întreaga diagnosticare a pesimismului veacului al XIX-lea, fără a lua însă explicația motivelor care generează acest pesimism: contradicția flagrantă între organizarea socială („minciunile convenționale ale civilizației” moderne) și concepția științifică despre lume a omului modern. Organizarea socială e anacronică în raport cu această concepție științifică, ce se caracterizează printr-o viziune a cosmosului ca „substanță care are ca atribut mișcarea care, forță unică în realitate, ajunge la percepția noastră sub forma a diferite forțe” (p. 25); cosmosul nu mai e homocentric, omul nu are o situație privilegiată în natură; legea supremă a naturii este selecția naturală binefăcătoare etc. Eminescu se desparte de Max Nordau în concluziile articolului său: aprecierea filosofiei hegeliene ca „frazologie” aparține poetului român, care temperează, prin ultimele pasaje, caracterizarea întrucâtva ironică a lui Schopenhauer din textul lui Max Nordau. Tot lui Eminescu îi aparține elogiul final al artei antice, în a cărei reînviere el vede o posibilă terapeutică a pesimismului modern. Obsesii de o viață se întâlnesc în acest articol apărut puțin înaintea morții poetului; din naufragiul unei strălucite inteligențe, reapare pentru o clipă la suprafață credința în virtuțile mântuitoare ale artei, ale artei „naive” – cea a antichității și cea populară: „Arta antică, însă, precum și cea latină din veacul de mijloc, erau lipsite de

amărăciune și de dezgust, erau un refugiu în contra grijelor și durerilor; literatura și artele sunt chemate dar să sanifice inteligențele de această boală psihologică a scepticismului, (...)

Dacă în autorii antici (...) găsim un remediu în contra regresului intelectual, nu vom uita că și în timpurile noastre există un asemenea izvor pururea reîntineritor, poezia populară..." (Art. cit., p. 296-297).

²¹ Hegel, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, Buc., Ed. Acad. R.P.R., 1965, p. 14.

²² Ap. M. Ciurdariu, *Eminescu și gândirea filosofică*, în *Studii eminesciene*, ed. cit., p. 104.

²³ Torouțiu, *Op. cit.*, vol. IV. p. 83-84.

²⁴ *Ibidem*, p. 104.

²⁵ Textul publicat de M. Ciurdariu, *Eminescu și gândirea filosofică*, în *Studii eminesciene*, p. 99.

²⁶ Poezia eminesciană a fost văzută ca „poezia gândirii” de către Ștefan Cazimir, *Stelele cardinale. Eseu despre Eminescu*, Buc., Ed. Eminescu, 1975; alături de vis, cânt și plâns, gândirea e unul din cele 4 motive centrale („stele cardinale”) din opera eminesciană; ca atare, eseul lui Șt. Cazimir înregistrează, într-un repertoriu aproape complet, situațiile în care „gândirea” apare în poezia lui Eminescu, sistematizând avatarurile motivului, fără a se decide însă asupra unui sens general, director. Mai puțin precis, dar mai interesant prin interpretare, este studiul lui Edgar Papu, *Gândire și gând*, în *Caietele Mihai Eminescu*, III, Ed. Eminescu, 1975; criticul operează între termenii de gândire și gând în universul liricii eminesciene o disociere ce ne amintește întrucâtva opoziția heideggeriană dintre cunoașterea teoretică și comprehensiunea preontologică. Opoziția semantică propusă de Edgar Papu e infirmată de foarte numeroase exemple din opera lui Eminescu, și excepțiile devin atât de numeroase, încât amenință, practic, să anuleze regula opoziției dintre gândire (= „expresie numai a intelectului”) și gând (= „exponent integral al conștiinței, în care intră și afectul, cu toată suita sa de intuiții satelite”); gândirea nu e o pură expresie a intelectului în *Mureșanu* și *Se bate miezul nopții*.. („cumpăna gândirii-mi”), *Epigonii* („izvoare-ale gândirii”), *Amicului F. I.* („gândirea lui Dumnezeu”), *Ca o făclie* („raza gândirii cei eterne”), *Mureșanu* („...regina gândirii nenființate”), *Demonism* („gândire-adâncă și-ndrăzneată” a Pământului), *Nu mă-nțelegi* („Tu îmi ucizi gândirea, căci nu mă înțelegi”) etc. etc.; în schimb, sensul restrictiv de produs al rațiunii îl are gândul în *Memento mori* (podul lui Traian e „un gând de piatră”), *Mureșanu* („acopere tu ziua cu-a gândului ceață”), *Icoană și privaz* („Pe

sufletele noastre, pe gânduri s-a prins bruma") etc. Cu toate că, prin marele număr al excepțiilor, disocierea propusă de Edgar Papu se dovedește inoperantă, ea rămâne, totuși, expresia unui adevăr de adâncime al operei eminesciene, chiar dacă excepționala intuiție a criticului întâlnește numai intuiția netematizată (deci netradusă prin opoziții terminologice) a poetului. Pe lângă valoarea în sine a intuiției critice, disocierea propusă de Edgar Papu are meritul de a pune discuția în termeni ontologiei, aducând o perspectivă fructuoasă, prea puțin explorată până acum, în interpretarea operei lui Eminescu.

Asupra sensurilor gândirii în opera lui Eminescu ne-am oprit și noi, în articolele *Oglinda de aur* (Tribuna, 1974, nr. 14) și *Ființă și gândire în poezia lui Eminescu* (Cronica, 1976, nr. 24).

²⁷ Traducere publicată în Eminescu, *Articole și traduceri*, ediție critică de Aurelia Rusu, Introducere de Aurel Martin, vol. I, Buc., Ed. Minerva, 1974.

²⁸ După propria mărturisire a lui Nietzsche, care, în comentariile sale ulterioare asupra *Nașterii tragediei*, accentuează componenta hegeliană în detrimentul celei schopenhaueriene: „Cartea e indiferentă din punct de vedere politic – «negermană», cum s-ar spune astăzi –, ea își vedește hegelianismul într-o manieră șocantă, și numai în câteva formule se regăsește aroma de pompe funebre caracteristică lui Schopenhauer” (v. anexele la Nietzsche. *L'Origine de la tragédie ou Hellénisme et Pessimisme*, traduit par Jean Marnold et Jacques Morland, Paris, Société du Mercure de France, 1901, p. 227). Despre relația Nietzsche–Eminescu („un destin paralel”), v. și observațiile din interesanta lucrare a lui Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, Buc., Ed. Univers, 1975, p. 111-112. pentru G. Liiceanu, întâlnirea Eminescu–Nietzsche e dată de „incidenta fondului de idei și a limbajului schopenhauerian”, dar depășirea lui Schopenhauer se face în sensuri diferite: în sens etic, la Eminescu, printr-o întoarcere la Kant (interpretare care ni se pare departe de a epuiza orizonturile gândirii eminesciene), în sens estetic, la Nietzsche, „prin postularea dimensiunii tragice (nonpesimiste) a universului elin”. Aceeași apropiere, în M. Ciurdariu, *Reflecții pe marginea interpretării „Luceafărul” („Nemuritor și rece”)*, în *Revista de filosofie*, XII, 1965, p. 919-920.

²⁹ Unele momente ale creației eminesciene par a devansa frapant ontologia existențială a lui Heidegger sau Sartre. Edgar Papu a definit *Oda* (în metru antic) drept „poate prima valoroasă plesă lirică a existențialismului” „pe plan mondial” (*Poezia lui Eminescu*, Buc., Ed. Minerva, 1971, p. 201) și a aplicat, cu remarcabil tact critic, unele categorii heideggeriene în interpretarea operei

eminesciene. Cu titlu de curiozitate amintim încercarea stângace a lui Mihail Grădinaru (*Hyperion*, în *Luceafărul*, 1969, nr. 24) de a face din *Luceafărul* o ilustrare ortodoxă a sistemului lui Sartre din *L'Être et le Néant*, sistem necitat, dar respectat cu strictețe, în dauna textului eminescian, care este mai puțin docil față de Sartre decât ar dori-o comentatorul său. Or, acest „existențialism” eminescian se întemeiază nu pe componentele schopenhaueriene, ci pe componentele hegeliene ale gândirii sale (raporturile existențialismului cu fenomenologia hegeliană sunt binecunoscute).

³⁰ Ion Constantinescu, *Eminescu*, în *Moștenirea modernilor*, Iași, Ed. Junimea, 1975, p. 12-58. V. și V. Podoabă, *Narcis și Orfeu*, în *Echinox*, VII (1975), nr. 6. Apartenența conștiinței poetice eminesciene la o vârstă modernă fusese afirmată și de Alain Guillemmou, *La Genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1963, p. 57-65.

³¹ „Și astfel fantazia nu mai este reflecția lumii astfel cum ea se arată ochilor într-o reală trezvie, ci ea în fantazia poetului și a artistului se ridică în jur în pietrificarea ideilor eterne ce reprezintă (...). Ceea ce numesc capetele ordinare fantazie nu este fantazie, ci slăbiciune a creierilor, fantasterie. Pe când celor chemați (...) li vorbește în jargonul lor propriu – celui ales ea-i vorbește în limba ei – și limba ei e armonia lui Plato”. (M. Eminescu, *Despre cultură și artă*, ed. cit., p. 42-43).

³² Utilizăm termenii de *expresiv* și *obiectiv* în sensul pe care li-l dă M.H. Abrams, în *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Traditions*, New York, W.W. Norton & Company Inc. (ed. 1. Oxford University Press, 1953). Pornind de la cele patru elemente recunoscute în orice teorie a operei (opera, artistul, universul exterior și receptorul), Abrams stabilește patru tipuri de teorii: *mimetice* (cu accent pe universul exterior), *pragmatice* (cu accent pe receptor), *expresive* (accentul pe autor) și *obiective* (accentul pe operă).

³³ Eminescu, *Articole și traduceri*, ed. cit., p. 179.

³⁴ Numai-cu ajutorul puterii magice a runelor, Odin, spânzurat în frasinul lumii, își împlinește ciclul renașterii, al reîntineririi (v. *Walthalla și Thule*, mituri și legende vechi germanice, repovestite după izvoare de Mihai Isbășescu, vol. I. Buc., Minerva, „B. p. t.”, 1977, p. 49).

³⁵ Eminescu, *Despre cultură și artă*, p. 47.

³⁶ *Ibid.*, p. 49: „Tropii unei națiuni agricole diferă de tropii, de imaginile unei națiuni de vânători or de păstori (...). Acest mod de cugetare, care se reflectă numai asupra corpului, nu asupra ideii unei poezii, constituie naționalitatea ei.”

³⁷ „Poezia modernă e romantism deromantizat“, susține Hugo Friedriche, *Structura liricii moderne*, de la mijlocul secolului al 19-lea până la mijlocul secolului al 20-lea, Buc., E.L.U., 1969, p. 26.

³⁸ Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. II, p. 351.

³⁹ *Ibidem*:

*Ea nu știe cumcă dânsa își servește de model
Ca să afli adevărul și nimic decât pe el.*

Aceeași accepție a daimonului apare și în corespondența cu Maiorescu. Recomandându-i-l criticului pe Toma Micher, Eminescu sugerează ideea unei audiții la „Junimea“, prin care „Veți putea cerca pe cale privată demonul care trăiește în acest om, după părerea mea un demon viguros și armonios mai cu seamă“ (Torouțiu, *Studii și documente literare*, V. p. 117-119).

⁴⁰ Nietzsche, *Op. cit.*, p. 17.18.

⁴¹ Spre care spiritul aspiră, totuși, ca spre un tărâm mântuitor al frumuseții, dar pe care nu-l poate atinge decât atunci când se lasă stăpânit de iluzia fericirii, de credința în posibilitatea fericirii: „Și-n acel moment de taină, când s-ar crede că-i ferice, / Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice“ (*Scrisoarea V*).

⁴¹ În variante, se „mântuie“ mistuit de propriu-i cânt – v. *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 125.

⁴² Fragmentul e îndelung exersat în variantele *Scrisorii V* – v. *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 360-361:

*Pe când simte că adâncul trage-n jos întreaga lume
Ce atârână de un cântec și de-o jale fără nume*

.....
*Că rotirea ei îi taie dureros a ei cădere,
Că din jalea ei se naște armonia cea din sferă.*

.....
*Când în sufletul lui trece trista muzică de sferă
Și când simte cumcă lumea e atrasă de durere
De tot cade, mereu cade, părăsită de-a ei zei,
Deși totul se-nvârtește ca și-n ziua cea dentăi.*

⁴⁴ Thomas Mann, *Doctor Faustus*, Viața compozitorului german Adrian Leverkühn povestită de un prieten, în românește de Eugen Barbu și Andrei Ion Deleanu, prefată de Ion Ianoși, Buc., E.L.U., 1966, p. 229.

⁴⁵ *Manuscriptum*, 1977, nr. 1, p. 37-42.

⁴⁶ Informații asupra *Încercării de metafizică Idealistă...*, în M. Ciurdariu, *art. cit.*, în *Studii eminesciene*.

⁴⁷ Ap. *Ibidem*, p. 100: „Calculul infinitesimal aplicat la toate”.

⁴⁸ *Manuscriptum*, 1976, nr. 2, p. 31-35.

⁴⁹ Eminescu, *Articole și traduceri*, ed. cit., p. 323.

⁵⁰ Idem, *Despre cultură și artă*, p. 219: „Când dezvoltarea literaturii ajunge la punctul acela unde scriitorii își înving și-și dominează limba, deși încă cu oarecare cheltuială de puteri, atuncea ei scriu mai bine. Momentul ce precedă acestui stadiu se luptă cu o limbă încă barbară, momentul ce urmează se lasă cu totul în largul unei limbi învinsă deja, și stilul devine de toate zilele, hotărât”.

⁵¹ V. Tudor Vianu, *Istoria ideii de geniu* (în special capitolele *Genius și Daimon*), în *Postume*, cu o postfață de Ion Ianoși, Buc., E.L.U., 1966. Idem. *Demon la Eminescu*, în *Studii eminesciene*, p. 445-450 (sensurile nu coincid însă cu cele pe care le urmărim noi).

⁵² „Dacă Hyperion ar fi apărut în amândouă ipostazele cu aceeași înfățișare omenească, din identitatea și unitatea aparițiilor sale s-ar fi născut ideea *permanenței* materiale. Eminescu a ales cele două contraste tocmai ca să excludă orice fel de unitate în vremelnica coborâre a *Luceafărului în lumea pământească*” v. Grigore Scorpan. Valoarea simbolică a poemei „*Luceafărul*”, în *Mihai Eminescu, Studii și articole*, ediție, bibliografie și indice de Virgil Andriescu, Introducere de G. Ivănescu. Iași. Ed. Junimea. 1977 („*Eminesciana*”), p. 78.

⁵³ Lucian Blaga, *Daimonion*, în *Zări și etape*, text îngrijit și bibliografie de Dorli Blaga, Buc., E.P.L., 1968, p. 224-225.

⁵⁴ *Ibidem*, *Op. cit.*, p. 227.

⁵⁵ Eminescu, *Proză literară*, ed. cit., p. 218-219.

⁵⁶ V., între variantele *Scrisorii V, Dezgust*, în *Opere*, ed. Perpessicius, vol. II, p. 328.

⁵⁷ *Drama Bogdan Dragoș* în *Opere complete*, ed. 1914, p. 276-292. Actul I al piesei se întitulează *Cornul lui Decebal*. Înruit cu cornul de argint al lunii (*Memento mori*, variante) sau cornul de aur al Regelui Somn (*Mureșanu*, 1876), cornul lui Decebal apare și în *Mușatin și codrul*, înzestrat cu aceeași putere magică de a învia lumile cufundate în moarte.

⁵⁸ Blestemul însemna, originar, o formulă magică prin care se oprea „fixarea sorții”. Sensul se păstrează în fragmentele mitice asiro-babiloniene, unde apare sinonimia „Să te blestem cu blestem mare” – „Am să-ți fixeze o soartă ce

nu va fi uitată; o soartă am să-ți hărăzesc ce nu se va uita în veșnicie" (*Gândirea asiro-babiloniană în texte*, traducere, notițe introductive și note de Athanase Negoită, Studiu introductiv de Constantin Daniel, Buc. Ed. Științifică, 1975, p. 86). Lipsit fiind de destin, zeul nu poate fi blestemat.

⁵⁹ Tonul ironic este observat de G. Călinescu (*Opere*, XIII, p. 410), care vede în el o cauză a inferiorității *Rugăciunii unui dac* față de „arghezianul” blestem al lui Sarmis („Exclamațiile ironice de mai târziu... scufundă totul”). Pentru Iulian Jura (*Mitul în poezia lui Eminescu*, Paris, Gamber, 1933, p. 7-19), într-o interpretare cel puțin discutabilă, rugăciunea este un blestem, declanșat, în *Gemenii*, de nedreptatea lui Zamolxes, dar ea rămâne „numai negarea dreptății lui Zamolxes, iar nu o negare a existenței și a puterii zeului” (p. 11). În schimb, sensul de „rugăciune inversă”, cu „violență blasfematorie”, în A. Guillerrou, *La genese intérieure...*, p. 186.

⁶⁰ Cezara, în *Proză literară*, el. cit., p. 76.

⁶¹ Fragmentul în D. Vatamaniuc, *Din laboratorul prozei eminesciene*, în *Manuscriptum*, 1977, nr. 1.

⁶² *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 325.

IV

UNIVERSURILE COMPENSATIVE

...Privește-n juru-ți... lumea-i o feerie,
Te duc prin fericire și inima-ți n-o știe"
(Mureșanu)

Una dintre puținele poezii citadine eminesciene care nu e nici romanță, nici satiră, *Privesc orașul – furnicar*, anticipează frapant, ca tehnică poetică, lirica bacoviană. Privirea neutră contemplă detașat, de sus, spectacolul mulțimii umane care trece, trece mereu, într-o succesiune de imagini lipsite de orice legătură între ele, cu excepția legăturii pe care o dă veșnica lor trecere; urechea prinde mulțimea de glasuri și sunete care se suprapun, și ele, fără nici o legătură, fără a încerca măcar să comunice, fără a aspira să devină dialog. Senzația dominantă e aceea a multiplicității, a proliferării de obiecte, ființe, voci, care rămân, în ciuda aglomerării umane („furnicarul”), izolate fiecare, într-o singurătate necomunicantă – necomunicantă cu ceilalți, dar necomunicantă și cu sine, pentru că toți trec *grăbiți*, neatenți la lume, distrați față de propria lor realitate interioară. Orașul cu „muri bizari”, „cu strade largi, cu multe bolți”, e o arhitectură stranie, care are precizia și lipsa de sens a imaginilor onirice:

*Privesc orașul – furnicar –
Cu oameni mulți și muri bizari,
Pe strade largi cu multe bolți,
Cu câte-un chip l-a stradei colț.
Și trec foind, răsând, vorbind,
Mulțime de-oameni pași grăbind.*

În sunet de clopot, trec preoți

Citind a cărților cuvinte.

*În urmă vin ca-ntr-un prohod
Tineri, femei, copii, norod.*

Procesiunea care „se scurge-necet” e urmată, în sunet de tobe, de marșul ostașilor,

*Și tobe tare-n tact ei bat
Și pașii sună apăsăți;
Lucesc și armele în șir,
Frumos stindarde se deșir;
Ei trec mereu tarra bumbum
Și dup-un colț dispar acum...*

O fată, un câine speriat, un băiat fluierând, un cerșetor orb, un hamal încărcat, ființe-imagini care se succed, fără să comunice, printre murii bizari și multele bolți ale spațiului citadin... Bacovianismul imaginii, pe care îl dă tehnica, și nu viziunea poetică, e anulat în ultimele trei versuri ale poeziei:

*Și orologiile bat –
Dar nimeni mai nu le mai ascultă
De vorbă multă, lume multă.*

„Cuvintele cărților”, recitate automat de preoți ca-ntr-un ritual ce și-a pierdut înțelesul, sunetele ceremoniale (clopotul, tobele defilării ostășești), dar mai ales mulțimea de glasuri care nu vorbește nimănui. discursul continuu care nu comunică nimic și devine „vorbă multă” – toate aceste voci absurde ale spațiului citadin care nu se pot încheia într-o limbă primesc totuși, în cele din urmă, un sens: ele sunt forme prin care conștiința încearcă să-și uite spaima de timp. Ceremonialul gol, discursul gol, cuvintele străine (cele „ale cărților”) acoperă bătaia orologiilor. Spațiul citadin e un spațiu al uitării timpului și existența socială e un ceremonial al „trecerii”, minuțios organizat, menit să despovăreze conștiința de sentimentul timpului. Opus acestei uitări, poezia eminesciană este expresia trăirii atente, concentrate, a timpului. E o poezie în care amintirea sau cuvântul luptă cu „valurile

vremii". E o poezie în care orologiile devin un motiv cheie: greierii, orologii cosmice, măsoară timpul echinoxial: poezia interiorului e, în mare măsură, aceea a auzului concentrat, care caută pulsul timpului și-l trăiește cu voluptate:

*Și-s fericiți... Pulsează lunga vreme
În orologi cu pași uniformi.*

(Dormi!)

Poate această apropiere între timpul echinoxial și timpul petrecut în reclusiunea pașnică a odăii dă aspectul de „natură” caracteristic multor interioare eminesciene, invadate de paianjeni, de șoareci, de bălării, care nu însemnează lipsă de confort, ci fericită acceptare a spiritului de a-și apropia ritmurile naturale ale timpului echinoxial. Târâitul greierilor prelungește ritmurile timpului cosmic în interioarele eminesciene și aceste ritmuri generează, direct, poezia:

*Dar atunci greieri, șoareci,
Cu ușor-măruntul mers,
Readuc melancolia-mi,
Iară ea se face vers.*

(Singurătate)

Un timp cascadă cade asupra noastră, simțit și îmblânzit de conștiință:

*De asupra-ți și-mprejuru-ți vremea parc-auzi căzând
Ici în valuri tânguioase, colo dulce picurând.¹*

Poezia și visul se exersează în a întoarce înapoi „roata vremii”, trecând prin „punctele de solstițiu” ale fiecărei civilizații, spre timpul ei echinoxial, în care și-a gândit zeii și și-a construit miturile (*Memento mori*). Gândirea poate realiza veșnicia fie ca eternă repetiție (timp echinoxial), fie ca timp tragic, ca trup al timpului mort (în *Scrisoarea I*, „Timpul mort și-ntinde trupul și devine veșnicie”). Ca să gândească, răzbunător, sfârșitul timpului, conștiința trebuie mai întâi să iasă de sub imperiul lui, adoptând, ca-n *Scrisoarea I*,

perspectiva de ochi cosmic a lunii și abandonând timpul prizonier în ritmurile mecanice ale ceasornicului:

*Când cu gene ostentate sara suflu-n lumânare,
Doar ceasornicul urmează lunga timpului cărare (s n)*

Poezia, transcripție a ritmurilor temporale (*Singurătate*), corectează astfel distracția auzului și demistifică formele de ceremonial absurd, de *convenție*, prin care existența socială îndepărtează ființa umană de realitatea originară a temporalității ei. În orașul – furnicar, singur auzul poetului mai vrea și mai poate să prindă, sub zvonul de vorbe fără sens, glasul orologiilor ce bat.

Vârsta pe care am numit-o a gândirii critice este, socialmente vorbind, o vârstă a gândirii înstrăinate. Existența socială devine *farsă*, *convenție*, *teatru de păpușe*, perpetuând inconștient forme pietrificate de existență, acum lipsite de sens, ca un ritual care și-a pierdut semnificația magică. Fața devine *maskă*, sentimentul devine *convenție*, cuvântul devine *vorba* (*minciună* sau *frază*), sacrul număr pitagoreic devine *cifra*. Automatismul ia locul existenței autentice, pe care o mimează profanator într-un veac care se teme de vis și poezie. „într-un veac / În care poezie și visuri sunt un fleac“ (*Icoană și privaz*), într-un veac al „prozei“ și al sterilității gândirii. Mimarea profanatoare a valorilor autentice este, pentru Eminescu, trăsătura caracteristică a existenței sociale. Să precizăm însă: nu a oricărei existențe sociale, căci și organismul social își are timpii săi auroral, prin excelență creatori, de care se rupe însă în clipa când mitul moare, gândirea se înstrăinează și „frazologia“ ia locul limbajului credinței. Articolele politice ale lui Eminescu precizează termenii: societatea înstrăinată (marcată, acolo, de inautenticitatea formelor fără fond) este societatea burgheză, opusă statului patriarhal care creștea pe ideea confuziei magice între cetate și codru. Conservatorismul politic al gazetarului Eminescu nu e conjunctural, ci structural, cu precizarea că prin conservatorism Eminescu, spirit politic lucid, nu înțelege întoarcerea la statul patriarhal din evul mediu, oricâte nostalgii l-ar îndemna într-acolo², ci re-autentificarea unei gândiri politice străine

(importate) în plin secol al XIX-lea. Serbările de la Putna sunt o asemenea încercare de reactualizare, de revitalizare în conștiințe a rădăcinilor ființei noastre naționale. Faptul acesta i se pare lui Eminescu întru totul posibil, pentru că (spre deosebire de „pătura superpusă”, care aparține unor rase epuizate) românii sunt încă în plină tinerețe etnică, sunt „un popor tânăr, sănătos, bine întemeiat”³; căci „tinerețea unei rase nu atârână de secolii pe care i-a trăit pe pământ. Orice popor care n-a trecut încă prin corupția și mizeriile ce le aduce cu sine o civilizație înaltă, dar în decadență, e un popor tânăr.”⁴ Campaniile politice de la *Timpul* urmăresc, pedepsitor, o demistificare a frazeologiei liberale burgheze, așa cum poezia eminesciană urmărește să redea ființei umane sentimentul autentic al existenței⁵, chiar dacă el se bazează pe conștiința tragică a existenței supusă legilor temporalității. Satira eminesciană sancționează îndepărtarea gândirii de orizonturile gândirii autentice, printr-un gest de violență smulgere a măștilor și de comparare cu imaginea coincidenței ideale între vis și gândire, ceea ce dă structura biplană (de odă și satiră, spunea D. Popovici⁶) a *Scrisorilor*, elegia eminesciană realizează și permanentizează sentimentul existenței ființei în timp. Dar, în afară de satiră și elegie, poezia eminesciană caută și alte moduri de recuperare a universului armonic, original și autentic, printr-o sumă de experiențe, de astă dată nu sociale ci individuale. „Universurile compensative” sunt rezultatul acestui efort de reautentificare a existenței.

1. POEZIA

„Și am urmat cântării...”

(Mureșanu)

„Într-un secol de nimic”, când „în lumea cea comună a visa e un pericol, / Căci de ai cumva iluzii ești pierdut și ești ridicul”, poezia și-a pierdut substanța (visul sau iubirea, devenită „un lanț / Ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți”) și și-a pierdut rațiunea de

a exista, pentru că ea nu mai are cui să se adreseze („Oare glorie să fie a vorbi într-un pustiu?“). Această viziune a prezentului apoetic din *Scrisoarea II* se poate exprima doar în registrul satirei, căci „azi“ devine un timp ce se lasă definit numai în termeni negativi, numai prin opoziție cu universul postulat de vizionarismul poetic. Teritoriile poeziei pot fi recuperate însă printr-o opoziție programatică a spiritului poetic față de spiritul rătăcit în istorie. Poezia are de recuperat virtuțile originare ale limbajului, în lipsa cărora cuvântul devine „vorbă“. Posibilitatea de existență a poeziei e legată de posibilitatea comunicării autentice⁷ – or, degradarea „publicului“ marchează tocmai o fundamentală criză a comunicării. De aceea, spre a redeveni posibilă, poezia trebuie să-și creeze nu numai *limbajul*, ci și *publicul* („receptorul“ ideal), pe care Eminescu îl va căuta în *Odin și Poetul*; poezia trebuie, de asemenea, să-și recupereze pierduta *substanță*, coborând spre germenii de armonie al lumilor, pe care i-l restituie lui Mureșanu gândirea purificată prin adâncirea în tărâmurii onirice.

Odin și Poetul încearcă o recuperare a spațiului mitic al poeziei, traducând în imagini spațiale (Marea înghețată, labirintele de nea etc.) teritoriul inefabil al comunicării între bard și publicul său – divin sau eroic –, cu care se întâlnește în comunitatea de limbaj a visului și a aspirației. Dar, pentru a regăsi patria pierdută a poeziei, spiritul parcurge, în *Odin și Poetul*, un traseu al coborârilor, al adâncirilor în sine, condiționat de smulgerea din spațiul damnat al prezentului. Pentru că prezentul e marcat nu de consonanța, ci de antinomia poetului cu lumea sa, poemul începe printr-o marcată opoziție „ei“ (mai apoi, „voi“) – „eu“:

*Ei cer să cânt... durerea mea adâncă
S-o lustruiesc în rime și-n cadențe
Dulci ca lumina lunii primăvara
Într-o grădină din Italia.*

„Ei“ înseamnă „damele“ ce suspină la atingerea poeziei, dar se refuză poetului; înseamnă „juni nătângi“ ce recită

..... versuri de-ale mele
Spre-a coperi cu-expresia adâncă
Unei simțiri adevărate – niște mofturi;

însemnează cei „deșerți și răi“, căroră suferința captată în poezie (suferința autentică a poetului) le împrumută înfățișarea sentimentului adevărat, „animându-i“. Iar „voi“ însemnează cei care, în deplină sinceritate, pot trăi „durerea / Adevărată și neprefăcută“ a cântării, salvându-se astfel de propria lor durere în plâns – în plânsul pe care l-au furat poeziei:

*Voi le citiți, ca să puteți a plânge
– Căci prin isvor de lacrimi mor dureri.*

Dar, fie că e utilizată ca un limbaj-mască, acoperind vidul interior al celor „deșerți“ (care devin pentru Eminescu, automat, și „răi“, căci vidul interior se nuanțează de îndată etic), fie că e receptată ca limbaj de comunicare a durerii, poezia – devenită instrument de comunicare socială – îi este întotdeauna răpită poetului, celui care, singur, o trăiește și o rostește în deplină autenticitate. Poetul este, astfel, singurul exclus din sfera comunicării sociale, pe care tocmai poezia o face posibilă. El e socialmente condamnat la eternă singurătate, pentru că limbajul poeziei se naște tocmai ca un strigăt al acestei singurătăți. Celebrând poezia, societatea („ei“ sau „voi“) sacrifică poetul:

..... La mine,
Ce singur stau cu fruntea-ntunecată,
Ce nu pot plânge pentru că durerea
Ochii-mi a stors și sufletul meu aspru
L-a împlietrit... la mine
Nimeni nu va gândi, nici a gândit.
La ce? Au nu știu ei cu toții
Că dacă vor seca a mea fdurere
Cu mângâieri – atunci și isvorul
De cânturi va seca...

Rătăcit într-o lume care nu-i aparține, poetul visează șansa de a se smulge din acest timp străin, cufundându-se printr-o moarte rituală (înecul în gheturile veșnice) în spațiul etern identic sieși. *senin*, glacial și pur al mării înghețate. Aceste adâncuri oceanice, a căror arhitectură e cea a labirintului de nea, a căror substanță pare a fi mai puțin apa și mai mult lumina captată în structura stabilă a cristalului, a căror materie are durată eternă și transparența luminescentă a gheturilor veșnice, aceste adâncuri de „noapte clară” sunt adâncurile lumii (conținând în germene și reflectând armonia de imens cristal al cosmosului) și, totodată, adâncurile cosmotice ale ființei ce se regăsește și se eliberează de opacitatea risipirii ei în timp (de „întunecarea” ei din *Trecut-au anii...*). Întors spre sine în cea mai pură dintre singurătăți, poetul visează să se „înece” în spațiul luminescent și autarhic al poeziei, transparența raclă pe care și-a construit-o el însuși. Marea înghețată era mormânt și, în același timp, spațiu al resurecției întru eternitate promis consolator, în variantele poemei *Gemenii*, poetului rebel, blestemat de zeul Soare. Poetului – pedepsit cu orbirea pentru vina de a-i fi blestemat pe zei – i se promite acolo o nouă vedere, vederea adâncurilor lumii, pe care oceanul-mormânt are să i-o dăruiască; îngropat, la apus, în adâncurile Mării înghețate, ochii săi morți vor renaște într-o privire cosmică, spre a contempla aurora boreală și „stelele lucitoare”. În *Odin și Poetul*, integrarea în spațiul pur al gheturilor veșnice nu mai apare ca o promisiune divină, ci ca o aspirație a spiritului însingurat în lume:

*O, mare, mare înghețată, cum nu sunt
De tine-aproape, să mă-nec în tine!
Tu mi-ai deschide-a tale porți albastre,
Ai răcori durerea-mi înfocată
Cu larna ta eternă.*

Treptat, conștiința visului (circumstanțierea prin optative) se pierde, amintirea spațiului real e îndepărtată și, odată cu apariția lui Decebal la masa lui Odin, visul se instaurează cu certitudinea unei noi realități, în care spiritul – salvat dintr-o etapă istorică a gândirii înstrăinate – își

descoperă adevărul său adânc, recuperându-și vârsta gândirii mitice:

*Și zeii mângâind lungele barbe,
Năltărând privirea-n bolțile antice
Spre a-și reaminti dulci suveniri,
M-ar asculta spunând de lumea
Cea de pitici, ce viermulește astăzi.*

.....
*Dar un bătrân ce sta-ntr-un colț de masă
Ridică supa lui cu mied... (s.n.)*

Întâlnindu-l pe Decebal (sau creându-l în visul poeziei), poetul este definitiv admis în spațiul divin și existența lui își recuperează acum sensul din începuturi:

*Am răsărit din fundul Mărei-negre,
Ca un luceaș am trecut prin lume,
În ceruri am privit și pe pământ
Și-am coborât la tine, mândru zeu,
Și la consortii tăi cei plini de glorie.
De cântec este sufletul meu plin.*

Apollo nordic, Odin – zeul care vindecă durerea de a fi. Împărtășindu-se, ritualic, din cupa cu auroră a zeilor, poetului i se dezvăluie structura limpede a imperiului adâncurilor și sensul apolinic al frumuseții, care nu se află în sfâșiere și rupere, ci în seninătate:

*– „Sărman copil – zice bătrânul zeu –,
De ce răscolești tu toată durerea
Ce sufletul tău tânăr a cuprins?
Nu crede că-n furtună, în durere,
În arderea unei păduri bătrâne,
În arderea și-amestecul hidos
Al gândurilor unui neferice
E frumusețea. Nu – în seninul,
În liniștea adâncă sufletească,
Acolo vei găsi adevărata,*

Unica frumusețe...

.....
...Din cupa mea de aur bea auroră
Ș-între seninul blândeii dimineții
În pieptul tău

.....
Și-atunci să cânt! Vei ști ce e frumos".

În „noaptea clară“ a zeilor din adânc sunt labirinte de neaună, cu „coloane nalte, bolți arcate splendid“, a căror umbră luminoasă e captată în versuri ce prelungesc în ecouri infinite orizontul printr-un joc al vocalelor lungi (ca un joc de amânare a marginilor lumii), legate prin obsesiva repetare a lichidei *l*:

„Prin ele lune lin ardeau...”

Întrupare supremă a visului apolinic proiectat în limbajul mitologiei nordice, zâna care cumulează funcțiile de simbol al poeziei, al frumuseții și al iubirii e o „Valhaidă“ ce corespunde, peste timp, Valhaidei celebrate, încă stângaci, în prima variantă a poemei *Serata* și devenită, apoi, Ondină. Zeița din imperiul lui Odin e un „blând copil al mării“ – dar *blând* este și Odin, *blânzi* sunt zeii lui care știu râde cu ochii lor albaștri, blând e visul morții în adâncurile mării înghețate. Zeița e „dulce“ ca rimele și cadențele poeziei:

..... o copilă dulce-înaltă
Subțire ca-ntruparea unui crin.
Frumosu-i păr de aur desfăcut
Căădea până'la călcâie, halna-i albă
Udă părea de moale – strălucită
Cuprindea membrii ei dulci și zvelți...

Blândă și dulce, Valhaida din Odin și Poetul poartă așadar însemnele divinului și ale poeziei. Coborând dincolo de durere, dincolo de „furtună“, de „ardere“ și de „amestecul hidos al gândurilor“, poezia descoperă sâmburele luminiscent din miezul lumilor, imaginea

apolinică a frumuseții din „noaptea clară” a adâncurilor. Pierdut în istorie, înmormântat sub opacitatea timpului ce crește, Odin reînvie în spațiul mitic al poeziei. Reînvie *senin, răsând*, împreună cu eroii dacici și cu zeii nordici, al căror surâs blând luminează adâncurile conștiinței⁸. Poezia nu e expresia spaimelor subconștientului, ci a luminii cosmoteice din adâncuri.

În spațiul cântecului își află salvarea și Andrei Mureșanu în ultima variantă a poemei (1876), ale cărei prime înfățișări, dominate de ideologia pașoptistă, le-am urmărit deja. Politică la 1869, politico-filosofică la 1871, poema dramatică *Mureșanu* se emancipează în ultima variantă de orice aluzie istorică. Tabloul I al poemei se desfășura (la 1869 și 1871) într-un peisaj montan „de o romanticitate sălbatică”: stânci surpate, „brazi acățați de vârfuri de stânci, unii frânți și răsturnați de vijelii și torente”, „turnul vechi și negru al bisericii” unui sat ale cărui „ruine încă fumegânde” susțin simbolic sensurile naționale și istorice din durerosul monolog al lui Mureșanu. În ultima variantă, indicațiile de decor atenuează excesele alegorismului romantic și elimină aluziile la istoria recentă a Ardealului, transformând meditația „națională” a eroului într-o serie de neliniștitoare întrebări asupra condiției umane. Acțiunea e plasată acum într-un spațiu stilizat, marcat de însemnele vechimii și ale timpului captiv în orologiul din turnul de piatră, în care „se zbate miazănoaptea” – dar nici un sat fumegând nu mai aduce aminte. În acest peisaj al singurătății, de pulsul istoriei. Erou național și profet al lumii în prima variantă a poemului, demon, salvat prin credința în destinul eroic al neamului său în a doua, Mureșanu este acum o ființă aflată la cumpăna timpului, la ora 0 a miezului de noapte, la vama dintre somn și trezie, dintre viață și moarte. „Ochi treaz”, gândire torturată de marile întrebări privind sensul vieții și al suferinței umane, Mureșanu urmărește, cu luciditatea damnată a demonului, sâmburul lumii, care e răul, refuzându-se somnului, fericitei regresii în „regia gândirii nenființate” la care s-ar putea ajunge prin „gând fără de ființă” (adică prin gândirea liberă, ne-realizată în ordinea existenței). „Regia gândirii nenființate” este tărâmul deplinei libertăți, al gândirii în stare de pură potențialitate, în care puterea divină (ce nu

și-a vădit, încă, vocația răului) poate întâlni gândirea umană creatoare.

*În turnul vechi de piatră cu inima de-aramă
Se zbate miazănoaptea... Iar prin a lumii vamă
Nici suflete nu intră, nici suflete nu ies;
Și somnul, frate-al morții, cu ochii plini d-eres,
Prin regia gândirii nenființate trece
Și moaie-n lac de visuri aripa lui cea rece;
Cu gând fără de ființă a lumii frunte-atinge –
În minte fericirea, mizeria i-o stinge.
Când totul doarme-n zvonul izvorului de pace,
Un ochi e treaz în noapte, o inimă nu tace.*

Fascinată de imaginea răului universal, gândirea trează a eroului demonic descoperă înfățișarea de demon neputincios a demiurgului condamnat să creeze, perpetuu, lumi închinat suferinței, dar incapabil să le dăruiască moartea, negându-și creația. Blestemul și batjocura se întâlnesc în monologul eroului, a cărui gândire a atins limitele ultime ale disperării:

*Te blestăm, căci în lume de viață avui parte!
O, fulgeră-mă numai... o, joacă comedie,
Comediant bătrâne cu glas de vijelie!
.....
Puternice, bătrâne, gigante – un pitic,
Căci tu nu ești în stare să nimicești nimic.*

Peste disperarea gândirii se ridică însă glasul legănător al viselor, cântecul faustic al elementelor care trebuie, aici, nu să re-închege ființa din începuturi, ci să o sustragă lucidității gândului și să-i dăruiască imperiul iluziei – al visului, al somnului, al poeziei –, adică să-i permită accesul în „regia gândirii nenființate“. Căile spre tărâmul armoniei sunt vegheate de Regele Somn și accesul se face printr-un descântec de uitare:

*Lină! Soră! pe-a lui frunte
Stat și farmăcă gândirea.*

*Să trăiască-n vremi cărunte
Și să-și uite toate firea.
Du-l pe țărnuț vechi al mării,
Fă-l călugăr trist și slab,
Îl închină lin uitării,
Dă vieții alt prohab..*

Fața onirică a lui Mureșanu, călugăr „închinat uitării“, se va plasa sub semnul „gândirii fermecate“, adică va descoperi pierduta stare de *farmec* din vârstele auroare ale existenței. În tabloul II, dominat de magia Regelui Somn, peisajul se transformă într-un spațiu oniric, cu imense întinderi marine, cu un templu-domă-mormânt ruinat, cu insule-sarcofage acoperite de „poiene urieșești“ care răsar și se scufundă din nou în apele primordiale, celebrând, în „dulcea voluptate/ A nopții adânci“, „eternul ciclu al nașterii și al morții“. O vegetație uriașă, o explozie luxuriantă de fructe, de flori și de arbori (unii, cu însemne thanatice) acoperă insulele-sarcofag, aplecându-se înspre apele care sunt, în același timp, materie primordială, oglindă a lumilor și spațiu mortuar: ‘

*Se leagăn visătorii copaci de chiparos
Cu frunză lor cea neagră uitându-se în jos
În ape... Iar prin crengi de-un verde-adânc de jale
Se-oglinde-n apa-albastră de aur portocale...*

În „noaptea clară“, codrul învie în sunetul cornului de aur al Regelui Somn, care trezește duhurile pădurii într-un fel de shakespearean regat al zânei Mab, transpus în registrul universului mitic al Daciei: „Chipuri rătăcite din lumea solitară / A codrilor“, „genii șagalnic“, „zimbrii zânei Dochii“, „caii albi ai mării“, „duhuri cu suflet de miresme“ înfloară noaptea cu străfulgerări de lumină și cu atingeri imateriale:

*Zburăți prin crengi negre ca străvezile iesme,
Cu sunetul de pasuri s-aducă pasul numa,
Pe corpuri albe haină de diamantină brumă*

*Să scânteie în umbră, să spânzure feeric –
Treceți încet prin aer călcând pe întuneric.*

Cornul de aur al Regelui Somn are virtuțile magice ale cornului lui Decebal din *Bogdan Dragoș* sau din *Mușatin și codrul*, unde pădurea – care e o cetate „întunecată” de somn și cufundată în vrajă – știe că vraja va fi ruptă când va răsună cornul regelui dac.

*Căci la sunetul de corn,
Toate-n viață se întorn.*

Virtuțile sale sunt similare virtuților cornului de argint al lunii, care învie vechea împărăție a codrilor și apare asociat (în variantele poemei *Memento mori*) cu momentul reintegrării cosmice prin moarte:

*Aș vrea ca la-a mea moarte pădurile să-nvie
În toată-a lor antică și sfântă măreție.
Imperiul să devie, regina din stejar
Puternică în lume să redevie iar.
.....
Fiindcă vreau, părinte, o-ntreagă-mpărăție
La moartea mea cea tristă din noapte să învie,
Și fiindcă simt că viața-mi curând se va sfârși,
Ți-încredinț cornul lunii – să-l suni, când voi muri.⁹*

Pe mările somnului, Mureșan, încoronat cu ramuri de fag, plutește – asemenea zeului Njörd – în barca trasă de lebedele sacre, păsările sfinte ale morții din mitologiile nordice. Mântuit de demonia gândirii treze, filosoful dezgustat cedează puterii magice a visului, a iubirii și a poeziei, recâștigând sentimentul pierdut al armoniei cosmice. Din acest moment, croul faustic al lui Eminescu își regăsește condiția lui primă – aceea de poet – și se dăruiește voluptății cântecului. Pentru Mureșanu, somnul nu este decât o cale de purificare a gândirii, de recuperare a virtualităților ei creatoare și de reîntoarcere înspre magia verbului poetic. Cântecul său atrage „din noaptea neființei” imaginea

frumuseții perfecte – „Chipul” adorat, „Cu păru-n flori albastre, pe frunte-o stea de foc”, care nu e decât „umbră a cântării”. Cântecul său trezește surâsul dureros al bătrânului Demiurg obosit și-l inspiră „De eugetă lumi nouă”. Cântecul său concurează puterea creatoare din începuturile lumii și-i corectează erorile din clipa când pășește, condus de Somn, în „règia gândirii nenființate”. Sub semnul morții-naștere (insulele-sarcofage), îngânat de glasul Sirenei ce promite iluzia fericirii, Mureșanu trece purificat prin peisajele luxuriante și lunecătoare ale somnului, grele de conotații thanatice, și își descoperă mântuirea în cântec¹⁰. Cântecul nu mai este însă acum un imn pașoptist al „deșteptării”; dimpotrivă, el se naște din apele somnului, legănat de glasul regăsit al elementelor primordiale, îngânat de pasul duhurilor străvezii din codrii treziți în noapte la sunetul cornului de aur și fermecat de vocea Ondinei, duh al elementului acvatic. Cântecul regăsit prin somn, în tărâmul liber al gândirii nenființate, descoperă și dăruiește ființei armonia platoniciană a lumilor din începuturi, depășind astfel suferința de a exista în universul instituit de răutatea divină.

2. SOMNUL ȘI MOARTEA

„Mereu va plânge apa, noi vom dormi mereu.”

(*O, mamă...*)

„Structural romantică, opera lui Eminescu (susține G. Călinescu) are două limite între care pendulează: sentimentul nașterii și sentimentul morții. (...) Toată existența cuprinsă între cele două coordonate are o mișcare somnolentă, și când nu aparține de-a dreptul regimului oniric, ea capătă cel puțin forma tipică a visului. (...) Locul visului e somnul, și e curios a vedea cât de mult a cultivat poetul acest început de extincție a conștiinței.”¹¹ Acest început de extincție a conștiinței este însă, de fapt, în marile poeme eminesciene – consideră Ion Negoitescu –, „o altă trezie, mai grea, mai originară, în care sufletul își recâștigă unanima substanță”¹². Am adăuga: somnul nu e

numai anestezic al suferinței sau cale de inițiere în unitatea cosmică primordială; gândirea din vis este, în primul rând, o gândire care și-a redobândit libertatea.¹ De aceea, prin poezia eminesciană trece adesea, cu fața de o paloare marmoreană, cu fruntea încununată de flori de mac, cu bucle lungi și blonde, cu aripi de argint ce „sună” în zbor, cu cornul de aur care trezește pădurile, umbra suavă a îngerului sau a regelui Somn. „Beat de a visului lungă magie”, feciorul de împărat fără stea din *Povestea magului...* era purtat de îngerul Somn în zbor voluptuos spre „stelnicul plai” – și „sufletul liber (s.n.), privirea sântită” descoperea legile armoniei lumilor astrale. Sentimentul de libertate pe care-l dă visul este explicat, în *Mureșanu*, prin capacitatea lui de a ieși din hotarele universului instituit și de a pătrunde în structurile potențiale ale lumii, în „regia gândirii nenființate”.

Născut din adâncurile somnului, visul ia, în *Mureșanu*, înfățișarea cântecului. Lumile din vis sunt asemănite, în *Povestea magului călător în stele*, cu lumile create în poezie de gândirea genială. Gândirea din vis e așadar consubstanțială gândirii demiurgice, și visul ar fi o intermitentă stare de genialitate a ființei. În *Epigonii*, una dintre înfățișările mitice ale poeziei (reprezentată prin Alecsandri) era aceea de instrument prin care se exprimă visul cosmosului („Visul apelor bătrâne și a stâncilor cărunte...”), căci lumile eminesciene trăiesc cu vocația universală a visului: „unde visează spume”, pustia Egiptului își visează „gândul de piatră”, Memfisul, Nilul e „înecat în vecinici visuri”, Grecia e un „vis al mării calde” și, în general, civilizațiile din *Memento mori* se nasc împlinind un vis cosmic și decad trăindu-l. De aici, sinonimia între *vis* și *gândire* din opera lui Eminescu, sinonimie semnalată de Șt. Cazimir.¹³ Este vorba însă de o sinonimie parțială, căci, dintre formele gândirii, visul poate fi echivalat cu ceea ce am numit (în termeni eminescieni) „gândire fermecată”, cea pe care descântecul Somnului din *Mureșanu* o instituie prin magie selenară („Lună, Soră! Pe-a lui frunte / Stai și farmecă gândirea...”) În accepția lui majoră, Somnul este, așadar, calea pe care gândirea (gândirea din vis) își regăsește libertatea și forța ei demiurgă, ființa redobândește starea pierdută de *farmec*, iar universul redevine feerie și muzical, asemenea lumilor organizate în modelul cosmologic

platonician. Sensurile secundare ale visului sau „visării” ca *reverie*¹⁴ semnifică încercări ale gândirii de a-și redobândi libertatea străvîind agresiunea lumii „înființate”. Reveriile adolescente evocate în *Scrisoarea II* sunt asemenea proiecții ale stării de farmec asupra lumii celei aievea:

*Atunci lumea cea gândită pentru noi avea ființă,
Și, din contră, cea aievea ne părea cu neputință,*

iar privirea visătoare a tinerilor eroi eminescieni dezvăluie în lume un spațiu ascuns al „farmecului”. Ochii migdalați ai lui Dionis „înotau în orbitele lor (...cu) acea intensivă voluptate pe care o are catifeaua neagră”, pierzându-se în „acea intensivă visătorie care stă câteodată atât de bine băieților”¹⁵. Când gândirea trează pierde însă capacitatea de a visa, când ea se demonizează descoperind răutatea divină, spațiul oniric devine singurul teritoriu posibil al visului și principala cale de reîntoarcere spre armonia din începuturi a lumilor, în care ființa se integrează prin starea de *farmec*. Hyperion, steaua interzisă, nu i se poate arăta Cătălinei decât în vis¹⁶.

Sunt cu totul excepționale cazurile în care visul nu e, în opera lui Eminescu, decât o prelungire și o repetare a existenței treze. Ieșiți din circumstanțierile spațiale și temporale, ajunși pe lună (astrul magic, adică în inima de vis a universului, impunând în vidul cosmic arhitectura gigantică dictată de propria lor gândire, eroii din *Umbra mea* adorm împăcați, *visând ceea ce au*, căci somnul lor „nu era decât o repetare magică a vieții (lor) fără dorințe”¹⁷. Această coincidență ideală între vis și realitate e un caz de excepție într-o operă care postulează, dimpotrivă, perpetua depășire a realului prin vis și prin gândire. Situația din *Umbra mea* e reluată în *Sărmanul Dionis*, dar e reluată aici în termeni caracteristic eminescieni, adică în termenii unei gândiri în care visul transcende întotdeauna realul, chiar dacă „realul” nu e decât o proiecție materializată a unui vis anterior. În paradisul selenar din *Sărmanul Dionis*, visul nu mai e repetarea magică a existenței treze, ci el dezvăluie o nouă treaptă a organizării cosmice, inaccesibilă arheului: templul păzit de ochitul lui Dumnezeu și de

ininteligibilul „semn arab”¹⁸.

Celui „nenăscut în timpul său”, celui rătăcit într-un timp istoric străin, visul îi va oferi imagini paradisiace compensative, că o îndepărtată solie a patriei sale cosmice, a stelei sale moarte. Destinul lui Toma Nour e marcat de trei mari visuri simbolice, care transfigurează trei momente de supremă suferință ale existenței sale, traducându-le în limbajul armoniei cosmice: la moartea mamei sale, Toma Nour, copil, adoarme pe mormântul proaspăt și se visează pătrunzând, cu înfățișare angelică, eliberată de povara lutului, în grădinile paradisului: „Raza cea de aur se suia cu noi... am trecut printr-o noapte de nouri, prin o zi întreagă de stele, pân-am dat de o lume de miros și cântec, de-o grădină frumoasă deasupra stelelor. Copacii erau cu foi de nestimate, cu flori de lumină, și în loc de mere luceau prin crengile lor mii de stele de foc. Căările grădinei acoperite toate cu nisip de argint duceau toate în mijlocul ei, unde (...) sânti în haine albe (...) cântau cântece de prin vremile de pe când nu era încă lume, neci oameni...”¹⁹. La moartea iubirii, adică atunci când Poesis – silită de mizerie și suferință – îl trădează, Toma Nour încearcă să se sinucidă și-n acest somn semimortuar își visează iubita, absolvită de păcat, în insulele morții, care sunt, poate, Insulele fericirilor, miticele *Isole lontan*e ale Renașterii. Ca și în primul vis, accesul în spațiul sacru pare condiționat de o moarte rituală: „Murisem! M-am trezit deodată într-un codru verde ca smaragdul, în care stâncile erau de smirnă și izvoarele de ape vergine și sante. Printre arbori cântau privighetori cu glasuri de înger (...). În depărtare vedeam o dumbravă de aur care cu freamățul frunzelor sale cânta o melodie molatecă și lină ca aceea a undelor adormite. (...) Rătăcii ce rătăcii prin pădure, până dedei de un râu cu undele de argint, în mijlocul râului o insulă încungiurată de ape – cu păduri și grădini din a căror mijloc se ridică la ceruri o biserică naltă cu cupole rotunde – toată de aur gravat. (...) În biserică nu era nimeni jos, ci numai sus în cor cântau călugărițe cântece de mort. (...) Rezemată de-o coloană, drept în fața mea, stetea o fată palidă cu fața ca marmura cea vântată... ea-mi zâmbi trist și-mi făcu cu mâna... Era Poesis...”²⁰. În sfârșit, la moartea Mariei (imagine simbolică a martirajului națiunii române din Transilvania), visul

transfigurează insuportabila suferință, dezvăluindu-i sensul mântuitor: în vis, cerul se deschide peste pământurile arse ale unei patrii martirizate; o ploaie de meteoriți cade, construind un fel de pustie oetate semiceleastă, protejată, ca de un duh al locurilor, de umbra angelică a Mariei: „Cerul era senin ca o boltă de smarand, susținută (...) de oglinzile cele verzi și resăltânde ale mărilor... numai într-un loc cerul părea dogorit și ars și (era) o mare gaură-n cer, din care cădea la pământ pietre (...ce) formau, pare-că, lângă Mureș, ruinele unui oraș pustiu, nelocuit de nimeni, ars (...) Deodată păru că lumea se-nsenină. (...) Aerul tot era de lumină de aur, – totul era lumină de aur, amestecat cu gemetul lin și curat al arpelor de argint în mânele unor îngeri ce pluteau în haine de argint, cu aripi lungi, albe, strălucite prin întinsul acel imperiu de aur...”²¹.

Structura spațiului oniric se recunoaște în basmele eminesciene, și în special în *Făt-frumos din lacrimă*. Făt-frumos e prințul care cunoaște două nașteri divine (prima, din lacrima Fecioarei, a doua, din porunca Domnului, care remetamorfozează izvorul în ființă umană). Lumile prin care trece ca să împlinească încercările rituale din poveste sunt departe de a avea caracterul neutru al spațiului din basmele populare. La Eminescu, lumile de basm poartă caracteristicile spațiului oniric, vidul din vis, nesfârșitele întinderi ale mării sau ale pustiei, străbătut în cavalcadele spaimei. Iată palatul din insulă al împăratului vecin, tânărul și melancolicul frate de cruce al lui Făt-frumos: peisajul se constituie din elementele caracteristice ale spațiului oniric eminescian: *luna, apele* (aici, lacul) foarte senine, foarte albastre, prunduite cu nisip auriu, *cerul* senin, de un albastru intens noptatec, *insula* cu pădurea de *smaragd*, în centru *palatul* (care ar putea fi o biserică, un templu, o masă altar etc.) de o albeață marmoreană, strălucitoare, reflectat de apele lacului ce dau impresia unei oglinzi de argint, în interior săli cu un cromatism ritualizat (aur și argint) și, peste tot, o mare, o adâncă tăcere (din care se nasc, în visurile propriu-zise, plutiri de îngeri diafani și cântece joase, monotone, asemănătoare ritualului funebru din slujba ortodoxă²²). În grădinile Ilenii, florile au luminiscente onirice: „Florile erau în straturi verzi și luminau albastre, roșle-închise și albe, iar printre ele

roiau fluturi ușori, ca sclipitoare stele de aur²³. La moartea Mumei pădurii, universul, cutremurat apocaliptic, pare torturat de un coșmar: „Cerul încărunți de nouri. (...) Șerpi roșii rupeau trăsnind poala neagră a norilor, apele păreau că latră, numai tunetul cânta adânc ca un proroc al perzării²⁴. Urmărit de Genar, Făt-frumos are mișcările moi, vătuite și ineficiente din vis: „Apoi li se păru că nu mai pot merge, asemenea celor ce vor să fugă în vis și cu toate aceste nu pot²⁵. Pădurea crescută din peria aruncată de Făt-frumos este „înfiorată de un lung freamăt de frunze și de un urlet flămând de lupi“; deasupra „luna palidă trecea prin nouri suri ca o față limpede prin mijlocul unor vise tulbure și seci²⁶. Din năframa aruncată în urmă se întinde nu un obișnuit lac de poveste, ci „un luciu întins, limpede, adânc, în a cărui oglindă bălaie se scălda în fund luna de argint și stelele de foc.“ deasupra căreia „cale de două ceasuri – pierdută în înaltul cerului – plutea încet, încet, prin albastrul tăriei, miazănoaptea bătrână cu aripele de aramă²⁷. Întinderea verde a mărilor, albastrul luminiscent, de vis, al cerului noptatec, întinderea nesfârșită a pustiurilor răscolite, în miez de noapte, de procesiunile morților care urcă la banchetele din lună – acestea sunt spațiile onirice prin care trece prințul născut din lacrima Fecioarei.

Dacă reveria erotică e tratată uneori în termenii ironiei (v. *Diamantul nordului* sau, în alt registru, aparté-urile pline de umor ale bătrânului Roman, traducând în bună proză românească monologul incandescent al îndrăgostitului Bogdan din *Bogdan Dragoș*), idila eminesciană se înscrie cel mai adesea în perimetrul spațiului oniric, unde somnul îndrăgostiților e vegheat de rotirea „auritelor zodii“ (*Sara pe deal, Ecò*). Cuplul redescoperă calea spre spațiul protector al codrului, în care se reintegrează, încredințându-se armoniei sale narcotizante, ninsorii dulce mirositoare a florilor de tei, și întâlnindu-se în vis cu visul etern al pădurii:

*Vom visa un vis ferice,
Îngâna-ne-vor c-un cânt
Singuratece izvoare,
Blânda batere de vânt;*

*Adormind de armonia
Codrulut bătut de gânduri,
Flori de tel deasupra noastră
Or să cadă rânduri-rânduri*

(Dorința);

*Adormi-vom, troieni-va
Teiul floarea-i peste noi...*

*.....
O, priviți-i cum visează
Visul codrilor de fagi
Amândoi ca-ntr-o poveste...*

(Povestea codrului)

În ritmul blând al unui cântec de leagăn, somnul păsărilor, suspinul izvoarelor, liniștea codrului, plutirea tăcută a lebedelor încheagă sub lună, „în a nopții feerie“, un univers de „vis și armonie“. în care îndemnul la somn devine descântec de integrare (*Somnoroase păsărele*).

Tot un cântec de leagăn este, în frumoasa lectură a lui T. Vianu, *O, mamă...*, – dar „un cântec de leagăn pe care poetul, stăpânit de amintirea mamei, și-l murmură înaintea marelui somn al morții“¹⁶. În începuturile creației eminesciene, moartea iubitei dezvăluia lipsa de sens, caracterul absurd al existenței, și îndemna la revoltă demonică:

*La ce?... Oare totul nu e nebunie?
Au moartea ta, inger, de ce fu să fie?
Au e sens în lume? Tu chip zâmbitor,
Trăit-ai anume ca astfel să mori?
De e sens într-asta, e-ntors și ateu,
Pe palida-ți frunte nu-l scris Dumnezeu!*

(Mortua est!)

Dar, încă din *Mortua est!*, moartea se dezvăluie (nu gândirii, ci spiritului vizionar) și sub o altă înfățișare a sa: la ceas de vrajă, ea apare ca reintegrare a sufletului liber (umbră de-argint strălucită) în

feerica armonie cosmică:

*Te văd ca o umbră de-argint strălucită,
Cu-aripi ridicate la ceruri pornită.
Suind, palid suflet, a norilor schele,
Prin ploaia de raze, ninsoarea de stele.*

*O rază te nălță, un cântec te duce,
Cu brațele albe pe piept puse cruce,
Când torsul s-aude l-al vrăjilor caier,
Argint e pe ape și aur în aer.*

În variante, feeria mortuară, cu cromatismul ei ritualizat de aur și argint din *Mortua est!* lipsește, înlocuită doar de ampla retorică a unui discurs funebru; și totuși, o intuiție poetică de factură mioritică, abandonată mai apoi, luminează monumentul funerar tradițional din *Elena*:

*Că astăzi de-un cântec la ceruri răpit
La nunțile lumii e binevenit.²⁹*

Ca un „caos de lumină” apare moartea în oda funerară *La moartea lui Neamțu*. Din „negura de vremi” străbat vocile de sirenă ale morții – glasul mamei (*O, mamă...*) sau glasul iubitei (*Din noaptea...; O, dulce înger blând...*).

Atunci când gândirea demonizată descoperă că viața e un hidos carnaval al morții (*Rime alegorice*), poezia însăși primește valoarea de monument funerar, ce cuprinde și „disimulează” sâmburele ei ascuns, substanța ei ultimă, care e moartea:

*Ele samănă, hibride,
Egiptenei piramide:
Un mormânt de piatr-în munte
Cu icoanele cărunte,*

.....
*Intri-nuntru, sul pe treaptă,
Nici nu știi ce te așteaptă,*

*Când acolo! sub o faclă
Doarme-un singur rege-n raclă.
(Cu gândiri și cu imagini)*

Gândirea demonizată a lui Mureșanu, ca și cea a eroului din *Rugăciunea unui dac*, știe că aspirația sa spre neființă e un vis iluzoriu, pentru că metafizica voință de a fi anulează imperiul morții, care se înscrie în existența circulară a lumilor ca rezervor de vieți:

*Ce afli-n lume? Mii de generații,
Popoare mândre sau obscure nații
De mult periră și pe-a lor cenușă
Trăiește... cine?... ei! înmormântații.*

.....
*Moarte și viață, foaie-n două fețe:
Căci moartea e izvorul de viețe,
Iar viața este râul, ce se-nfundă
În regiunea nepătrunsei cețe.*

(Rime alegorice)

Ca și cel instruit de Șeherezada în *Rime alegorice*, Mureșanu află în imperiul somnului că nașterea și moartea sunt înfățișările gemene din care se încheagă nu numai suferința, ci și armonia lumilor, ca-n imaginea insulelor-sarcofag invadate de beția vegetalului. În stingere și naștere – spune Isis în *Avatarii faraonului Tlă* – se află eternitatea. Adormit pentru mii de ani în adâncurile piramidei, Tlă se va trezi sub înfățișarea cerșetorului Baltazar din Sevilla, vindecat prin somn cataleptic de nebunie. Se va trezi având în mână cheia de aur a piramidei, care e și cheia subteranelor din palatul marchizului Bilbao, dublul lui Baltazar. Și tot din somn cataleptic se va trezi la existența de avatar al lui Tlă și Angelo, reînnodând, ca-n vis, peste milenii, existența faraonului mag din vechiul Egipt. Între somn și moarte, catalepsia e (vizibil în cazul lui Baltazar-Bilbao) calea pe care conștiința avatarului se regăsește pe sine, parcurgând cercul demonic al lui Isis, adică scara regnurilor. Cerșetorul nebun se visează „un grăunte mic în mijlocul unui gălbenuș de ou... Prin albuș el vede

numai de jur-împrejur coaja oului și se zvârcolește ca o furnicuță în centrul lui. (...) Apoi se simți din ce în ce crescând, acu aripele-i erau mari... era cucuș.³⁰ Îl îngână, cu aceleași ciudate sunete pătrunse de o memorie care lui îi e străină, o cioară („Crr! tla! tla! tla! crr!“), un brotăcel („tla! tla!“) și un tântar („bzz! tla!“) și îi răsună în ureche sunet de greier, măsurând timpul cosmic și prevestind trezirea conștiinței. Treptat, gândul se încheagă smulgându-se din abisuri de întuneric, din abisurile care coboară, dincolo de întunecata piramidă, la scara ființelor negre atârinate de cercul lui Isis... Din adâncuri, conștiința urcă treptat, până izbucnește în lumină în prima întrebare: „Cine sunt eu?”. Tla („o antică coroană de rege“), abia întrezărit în adâncurile memoriei, și Baltazar care se confundă, lipsit de conștiința identității, cu natura (simțindu-se germene pur de viață în miezul oului), sunt imagini fugare pe care memoria le îngroapă și, cu prețul acestei parțiale uitări, Baltazar devine marchizul Bilbao. Lumile cuprinse de cercul demonic al lui Isis nu cunosc așadar moartea, decât ca un prelung somn cataleptic din care ființe cu memoria umbrită de somn sunt condamnate să se trezească mereu, pentru scurte răstimpuri de superință. ?

În ultima etapă a creației eminesciene, aspirația spre moarte nu mai e universală setă de extincție a lui Mureșanu, nici visul întoarcerii lumilor în neființă; este doar oboseala conștiinței individuale — setea zadarnică de repaos a lui Hyperion sau visul reintegrării cosmice din *Mai am un singur dor*. Parte din variantele acestei ultime poezii sunt exerciții care pleacă de la o temă erotică:

*Spre-a stinge-atât amor
În noaptea ultării,
Eu aș dori să mor
La marginea mării.*³¹

Motivația erotică dispare însă încă din variante și poezia își purifică tema:

*Ah, mi-e atât de dor
De noaptea ultării,*

*Încât doresc să mor
La marginea mării.³²*

Poezie a stingerii în amurg („În liniștea serii“). *Mai am un singur dor* nu mai motivează setea de moarte prin circumstanțele particulare ale vieții, ci prin sensul general de *priegie*, de *rătăcire*, al existenței. Somnul morții e reîntoarcerea conștiinței priegite în patria ei cosmică: nu anulare, ci celebrare a lumii, nu anihilare a existenței, ci reintegrare a ei în ordinea superioară, odihnitoare și veșnică a naturii. Cel absolvit de priegie și patimi va regăsi memoria cosmică, regăsind totodată zâmbetul astrilor, seninul cerului, suava povară a florilor de tei, glasul codrilor, al izvoarelor, al mării, sunetul talangei sau (în variante) cântarea de bucium:

*Cum n-oi mai fi pribeag
De-atunci înainte,
M-or troieni cu drag
Aduceri aminte.
Luceferi, ce răsar *
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prieteni,
O să-mi zâmbească iar.
Va geme de patemi
Ai mării aspru cânt...
Ci eu voi fi pământ
În singurătate-mi.*

3. MAGIA

*„În faptă, lumea-i visul sufletului nostru“
(Sărmanul Dionis)*

Rătăcit într-un timp istoric pe care-l simte străin și ostil, tânărul erou din *Sărmanul Dionis*, care pare a avea trăsăturile obișnuite ale celor nenăscuți în timpul lor, visează posibilitatea de a recupera

lumile armonioase ale timpului echinoxial și reușește chiar să se integreze lor prin magie. În „ordinea realității” căreia îi aparține, Dionis e un orfan condamnat la singurătate; el știe că „nu-l va întâlni nici un zâmbet și nici o lacrimă – neiubit și neurât de cineva, se va stânge asemenea unei scânteii”³³. Fiu al unui aristocrat, „rătăcit în clasele poporului de jos”, care moare nebun, ducând în mormânt taina numelui său, Dionis a moștenit doar nobila frumusețe a tatălui, ochii negri ai mamei și condiția de paria a amândurora. În Bucureștii secolului al XIX-lea eroul nu e decât „un copist avizat a se cultiva pe apucate”, a cărui curiozitate intelectuală e hrănită cu „lucruri mistice, subtilități metafizice”³⁴. Convins că timpul și spațiul (kantienele forme pure apriorice ale intuiției sensibile) sunt strict subiective, iar cauzalitatea (singura categorie păstrată de Dionis și Schopenhauer din lunga serie a categoriilor kantiene) acționează simultan la nivel noumenal și *pare* doar a acționa consecutiv pentru percepția noastră modelată temporal (oricât de ciudată ar fi o categorie existentă în noumen), Dionis știe că „în faptă lumea-i visul sufletului nostru”. Și dacă am găsi un procedeu (gândește acest discipol al idealismului magic german) de a re-programa, conștient și voit, „visul sufletului nostru”, am putea modifica după dorință cadrul spațio-temporal al acestui vis și am putea schimba „această ordine a realității” cu o alta, pe care să n-o simțim străină și ostilă. Și Dionis, ultimul avatar al magului Zoroastru, găsește (ca o moștenire legitimă a prototipului) acest procedeu, care este *magia*. Prin repetarea formulelor magice, formule bazate pe pitagoreica cifră 7 (care e și cea a zilelor creațiunii), gândirea își însușește ritmurile și puterea gândirii demiurgice, intrând în posesiunea cifrului sacru al lumilor. Formula magică e cea care a prezidat creațiunea și care susține și acum, dincolo de aparentele schimbări temporale și spațiale, structura stabilă a universului.

Formula magică e cuprinsă în cartea de astrologie de care Dionis nu se desparte în toată strania sa călătorie prin timp și spațiu. Este o carte „bazată pe sistemul geocentric”; într-însa, „tabelele erau pline de schemele unei sisteme lumești imaginare, pe margini cu portretele lui Platon și Pitagora și cu sentințe grecești”³⁵. Cartea de astrologie

(„cartea lui Zoroastru“), care joacă în *Sărmanul Dionis* un rol esențial, conține astfel cifra pierdută al armoniei cosmice și imaginea vechiului model cosmologic platonician. Descoperind (aparent întâmplător) cheia cifrului, Dionis se eliberează de timpul și spațiul său și începe o stranie călătorie în trecut. Ca-n vis, parcurge în goană propria-i copilărie (timp al poveștii, timp echinoxial individual), apoi străbate regresiv vârstele istorice ale neamului, până la epoca pe care a ales-o, epoca istorică aurorală a lui Alexandru cel Bun. Se trezește din visul de a fi fost Dionis, sub înfățișarea călugărului Dan, purtând cu sine cartea lui Zoroastru, într-un apus sângeriu la marginea lașilor. Dar, în ciuda aerului de încântătoare feerie idilică pe care-l degajă lașul (foarte puțin istoric și foarte mult oniric în înfățișare), beatitudinea vârstelor fără păcat nu pare atinsă nici aici, pentru că Dan cunoaște „natura vizionară și înșelătoare a lucrurilor lumești, de la floarea ce cu naivitate minte (...) până la omul ce acoperă cu vorbe mari, cu o ipocrizie vecinică, care ține cât istoria omenirii, acel sâmbure negru și rău, care-i rădăcina adevărată a vieții și a faptelor sale – egoismul său“³⁶. Devenit Dan, Dionis schopenhauerizează așadar în continuare, identificând în rău natura însăși a existenței. Nu „această ordine a realității“, ci nici o ordine a realității nu poate astfel să-i convină eroului din *Sărmanul Dionis* – un „metafizic“ și un „nepozitivist“. Instruit de Ruben (travesti al diavolului), Dan continuă deci aventura lui Dionis, smulgându-se *oricărui* timp istoric Schimbându-și natura trecătoare, de avatar, cu umbra sa (care e prototipul, „omul veșnic“), luând cu el umbra veșnică a iubitei sale, Maria, Dan pleacă pe lună, abandonnd timpul istoric și recuperând timpul cosmic („Greieri răgușit cântau ca orologii aruncate în iarbă“³⁷). Sătul de peregrinările prin timp, Dan-Dionis se reintegrează astfel (în cuplu sacru, alături de Maria) patriei sale cosmice selenare și, ajung în centrul de vis al universului, el populează vidul cosmic cu o arhitectură gigantică, proiecție a gândirii sale libere. E o gândire straniu înfăptuită de îngeri, în chiar clipa articulării ei, existența pe lună vădind, ca lege cosmică, armonia prestabilită. Și totuși, gândirea nu pare să fi atins, nici acum, limita ultimă a libertății sale. În vis, Dan e obsedat de imaginea templului lui Dumnezeu, spațiu interzis și

inaccesibil, mareat de ochiul roșu triunghiular și de semnele roșii ale unui ininteligibil „proverb arab”. Înfațișarea lui Dumnezeu rămâne însă ascunsă, ca o absență în inima lumilor; ea poate fi trăită în credință (așa cum face Maria), dar nu poate fi realizată de gândire, așa cum încearcă, zadarnic, Dan. Și, încercând să înfrângă această ultimă limită a gândului, Dan e tentat să se substituie zeului invizibil, repetând, în gândire, rebeliunea lui Satan. Ipoteza Eu = Dumnezeu, care este, în ordine etică, păcat al încălcării ierarhiei cosmice, este, în ordinea gândirii, eroare, pentru că o asemenea substituție neagă principiul armoniei cosmice (care e, în același timp, garanția existenței și dovada divinității cosmosului). Prin eroare, gândirea lui Dan-Dionis pierde universul platonician pe care îl recuperase prin credința în puterea magică a formulei, adică a raportului între părțile întregului care e cosmosul. Ceea ce-l salvează, parțial, de păcatul orgoliului e iubirea. Ideea cuplului (intermediar între individ și totalitatea divină) este datul care mântuie existența, condamnată de orgoliul gândirii, de la neființă. Mântuit de Maria (îngerul care „n-a cunoscut niciodată îndoiala”), Dan nu se va prăvăli în abisul neființei, ci va recădea în temporalitate, ca Dionis – dar Dionis cu destinul social miraculos schimbat printr-o neașteptată moștenire și prin căsătoria cu Maria, avatarul iubitei din vis.

Reconstituită, fabula din *Sărmanul Dionis* dă impresia că ne aflăm în fața unei nuvele fantastice, cu substrat filosofic și cu un derutant, facil și nepotrivit (s-a spus adesea) happy-end. Dar dacă vom urmări nuvela nu în fabula, ci în subiectul ei³⁸, se va impune, credem, necesitatea unei alte lecturi. Dinamitând structurile epice tradiționale, *Sărmanul Dionis* începe cu un monolog filosofic fragmentar, decupaj întâmplător într-un flux continuu al gândirii care alcătuiește substanța existenței și în raport cu care palidele întâmplări exterioare (un drum prin noaptea Bucureștilor, cu cântec de fecioară etc.) sunt doar vagi întreruperi asimilate de gândirea ce le transformă în materie a perpetuei sale aventuri. E un debut epic foarte puțin tradițional, care a neliniștit, se știe, chiar publicul rafinat de la „Junimea”, căci e vorba de o abruptă pătrundere în universul mental al unui personaj, în fluxul subteran neîntrerupt al monologului său interior:

„...și tot astfel, dacă închid un ochi, văd mâna mea mai mică decât cu amândoi. De aș ave trei ochi, aș vedea-o și mai mare, și cu cât mai mulți ochi aș ave, cu atâta lucrurile toate dimprejurul meu ar părea mai mari.”⁴⁰

Înainte de a-l cunoaște pe Dionis (înfățișare demonic visătoare, biografie de romantic înstrăinat etc.), cititorul cunoaște adevărul adânc al existenței personajului, care este universul gândirii sale. Că teoriile pe care le dezvoltă Dionis sunt, filosofic, absurde, e un fapt pe care l-a demonstrat G. Călinescu⁴⁰; că accepțiile pe care le dă categoriilor apriorice nu sunt cele kantiene sau schopenhauriene, ci sunt trecute prin experimentele idealismului magic, german, este un fapt demonstrat, cu multă vreme în urmă, de Sanielevici⁴¹. Dar nu rigoarea filosofică interesează în monologul lui Dionis, ci intensitatea cu care gândirea trăiește experiența posibilităților și a limitelor ei. Eroarea sau ambiguitatea gândirii devine astfel element constitutiv al structurii epice, într-o nuvelă a cărei acțiune se desfășoară în fond în perimetrul gândirii. Premisele pierderii patriei cosmice – ale căderii lui Dan din lună – se află într-o afirmație ambiguă din monologul lui Dionis: “În faptă, lumea-i visul sufletului nostru”. Dacă *nostru* înseamnă *eu* (= Dionis), este inexplicabilă neaderența eroului la această ordine a realității, care ar trebui să fie visul sufletului său. Libertatea absolută a gândirii individuale e contrazisă de altfel de rolul esențial jucat în aventurile onirice ale lui Dionis de cartea lui Zoroastru – căci formula magică este expresia unui raport divin (deci obiectiv și etern), constitutiv pentru cosmos. Cartea de astrologie ar trebui să conducă gândirea până la pragul libertății ei noumenale, dezvăluindu-i consubstanțialitatea cu gândirea demiurgică. Ambiguitatea subiectului care „visează” lumea face posibilă, în aventurile gândirii lui Dionis, confuzia Eu-Dumnezeu, care anulează principiul însuși de existență al cosmosului platonician. „Eu e Dumnezeu”, însemnare în manuscrisele de primă tinerețe ale lui Eminescu⁴², e o intuiție (nuanțată schopenhauerian) care va deveni element central în ultima etapă de creație eminesciană. Deocamdată, însă, atâta timp cât gândirea mai are nostalgia cosmosului platonician, ea apare ca o eroare vinovată. Rezumând, am putea spune că Dionis

aspiră să regăsească (prin magie) înfățișarea geocentrică a cosmosului platonician, dar că pierde această recuperată patrie cosmică printr-o eroare a gândului, care-și neagă, demonic, orice limită (inclusiv determinarea ultimă, de prototip), adică neagă și limita care o făcea integrabilă în armonia cosmică. Negându-și ultimele limite, gândirea neagă posibilitatea însăși a *formei*, și e pândită de nedeterminarea pură, de haos, de *neființă*. Și dacă Dan nu atinge abisurile damnatului Sătan este pentru că gândirea lui a păstrat, totuși, o determinare, afirmând ideea cuplului, admitând prezența-limită a celuilalt. De aceea, prezența în sine, *recunoscută*, a Mariei este mântuitoare, ca o stavilă împotriva nedeterminării; căci nedeterminarea pură a gândirii este, în ordinea existenței, *neființă*. Ajunsă în impas metafizic prin confuzia Eu-Dumnezeu, gândirea lui Dan-Dionis se salvează prin vis erotic, este ceea ce propune finalul nuvelei, care nu ni se pare, în nici un caz, un happy-end facil, ci ultimul din seria de visuri prin care Dionis modelează „originile realității”. Nici una dintre „ordinile realității” nu pare a avea, în *Sărmanul Dionis*, statutul privilegiat al spațiului „obiectiv”, nici măcar ostila realitate contemporană, care figurează, de obicei, în interpretările nuvelei ca un contrapunct real și „realist” al universului de vis al personajului. Privită îndeaproape, „această ordine a realității” își pierde tocmai realitatea: ea înseamnă, desigur, un București de secol al XIX-lea, dar un București nocturn, brăzdat de o ploaie care i-realizează lumile, cufundându-le parcă în adâncuri acvatice primordiale, un București încetșat, prin care siluete de femei trec, estompate, ca-ntr-o viziune de Valhală degradată, un București cu cârciumi și cafenele în care personajele se decupează, vag și ireal, prin nori de fum de țigară: înseamnă, de asemenea, interiorul boem, invadat de eternitatea naturii, în care trăiește Dionis și, contrastant, „palatul” visurilor interzise de vizavi, interiorul ritualizat medieval din care se ridică, în nopțile sanctificate de lună, cântecul pur al Mariei (un palat atât de asemănător cu cele, onirice, din *Făt-frumos din lacrimă*, sau cu cele din visurile lui Toma Nour). Dionis parcurge astfel, în noapte, un București mai degrabă oniric decât real și fiecare etapă a drumului său e marcată de o nouă înfățișare a astrului nopții, căci luna apare sau

dispare, acoperită sau dezvăluită de nori, întrerupând, cu intermitenta seninătate a cerului și cu giulgiul de lumină, ploaia care pare a transforma Bucureștiul modern într-un tărâm subacvatic. Se pare de aceea că singurul univers ferm, între aceste lumi șiroind de ploi, îmbrăcate în cețuri și fum sau poleite de lumina lunii, rămâne universul gândirii. Metamorfozând discursul în scene jucate, aventurile gândirii din *Sărmanul Dionis* dau impresia unui lung monolog interior travestit epic. Existența lui Dionis se află, toată, sub semnul arderii demonice, al gândirii incandescente marcate, în simbolistica cromatică din text, prin roșu – așa cum nostalgiile integratoare ale gândirii, legate de prezența Mariei, se asociază cu prezența obsesivă a albastrului.

Somptuos și nuanțat, cu aparente ornamentale rafinate, cromatismul eminescian îndeplinește funcții simbolice de mare precizie, chiar dacă voluptatea culorilor maschează structurile simbolice ale imaginii, pe care le articulează raporturile scării cromatice. Am urmărit deja cromatica viziunilor onirice eminesciene, în care culorile reci primesc, în ciuda naturii lor, o luminiscentă incandescentă (albastrul noptatec din visurile lui Toma Nour sau verdele „adânc, de jale“, din *Mureșanu*), în care albul devine marmorean, galbenul devine aur și lumina pură devine argint. Peisajele eminesciene pot fi citite, de aceea, în multiple registre: ele au, mai întâi, o valoare pur picturală, expresie a unei infinite voluptăți a privirii; urmărită mai atent, structura imaginii dezvăluie însă articulațiile onirice, în care se pot recunoaște mișcările prin care subconștientul structurează simbolic imaginea lumii, alternând peisajul stilizat cu detaliul obsesiv, adus în prim-plan; în sfârșit, nivelul simbolic al imaginii decurge tocmai din structura ei onirică. Cu excepția câtorva cazuri izolate, „visurile“ eminesciene nu au funcții (și nici ambiții) alegorice. În fond, universul întreg e pus în imagine după criteriile visului, chiar dacă principiul construcției rămâne subconștient. Simbolul funcționează, de aceea, în opera lui Eminescu, cu discreția unui rol travestit în cele mai obișnuite înfățișări (ca-n multe din viziunile realismului magic contemporan). Revenind la cromatismul din *Sărmanul Dionis*, să reamintim prezența

polarității cromatice roșu demonic – albastru „cuvios”. Prefațând aventura imaginară a lui Dionis, „Luna s-aseunse într-un nor negru spintecat în două rânduri de lungi fulgereroșii”⁴¹; lumânarea la care eroul descifrează cartea de magie este „ochiul roș și bolnav” al luminii; inițialele cărții „erau scrise ciudat, cu cernelă roșie ca sângele, caractere slave de o evlavioasă, gheboasă, fantastică arătare”⁴⁴; în care se află „constelații zugrăvite cu roșu”⁴⁵; „Pe o pagină găsi o mulțime de cercuri ce se tăiau, atât de multe, încât părea un ghem de fire roș sau un painjiniș zugrăvit cu sânge”⁴⁶. Privind, cu sufletul cuprins de voluptate, painjinișul de linii roșii, „liniile semnului astrologic (care) se mișcau cumplit ca șerpi de jăratie”, condus de un glas din „centrul de jăratie al cărții”, eroul, copleșit de o fericită uimire, scapă timpului său și se trezește, sub înfățișarea lui Dan, într-un apus sângeri: „bucuria, uimirea îi umplea sufletul și... încet, încet painjinișul cel roș se lărgi, se diafaniză și se prefăcu într-un cer rumenit de apunerea soarelui”, cu „nori de jăratie și aur”⁴⁷, cu „oglinzile râurilor rumene”⁴⁸. Înainte de a-și schimba locul cu propria-i umbră, Dan e vegheat de „punctul roș al unei candelă” și, în tăcerea adâncă, de „gândirea, mirosul, creșterea chiar a unei garoafe roșii și frumoase”⁴⁹. Roșu e, în visul de pe lună, ochiul lui Dumnezeu, iar semnul arab „lucea roș ca jeratecul noaptea”⁵⁰. În schimb, cealaltă voce, integratoare, a spiritului se face simțită prin simbolistica albastrului celest. Albaștri sunt ochii tatălui, ochii din portret (singura trăsătură pe care Dionis nu a moștenit-o); ochii Mariei, iubita cu nume sfânt, sunt tot „albaștri și cuvioși, precum albastru și cuvios e adâncul cerului și divina sa eternitate”⁵¹. Prin păienjeniișul sângeri al cărții, Dionis visează „spații iluminate de un albastru splendid, umed și curgător”⁵²; lumile din lună sunt vegheate de un „cer albastru și fără nori”, reflectate de infinite ape albastre, printre care Maria trece, încununată cu flori albastre, printre „straturi de stele albastre”. Lumile din *Sărmanul Dionis* sunt structurate, astfel, de două percepții cromatice fundamentale: pe de o parte, privirii neliniștite a demonului i se dezvăluie harta subterană a sângelui de foc al universului; pe de altă parte, privirea „cuvioasă” a iubirii și a credinței, privirea Mariei, descoperă armonia infinită a cerului senin, a apelor-oglinzi, a

„lanurilor de stele” – adică divinitatea ordinii cosmice –, asociindu-și simbolul mult discutat al *florii albastre* și cel al *stelei vinete*. Această privire albastră pare a-i fi dăruită lui Dionis, prin grația Mariei, după prăbușire: trezit din visul bolii și zăbind portretul tatălui său, Dionis crede că-și recunoaște umbra, uimit însă că umbra lui are, acum, ochi albaștri.

Structurate oniric, marcate print-un cromatism polarizat simbolic, aventurile fantastice din *Sărmanul Dionis* sunt astfel aventuri ale gândirii, care-și experimentează posibilitățile și limitele, apelând la magie ca la un mijloc de a re-acorda visul individual cu visul cosmic, dar sfârșind prin a descoperi, ca singur univers compensativ accesibil, cel al iubirii.

4. SENTIMENTUL PATRIEI ȘI SENSUL ISTORIEI

„Când îi cugeți, cugetarea sufletu-ți divinizează,
În trecut mergem, cum zeii trec pe cer pe căi de raze.”
(*Memento mori*)

Desfășurate sub zodia umanismului – adică a unei mișcări fascinate de Roma ca patrie a spiritului –, primele manifestări ale conștiinței de sine ale poporului român echivalează cu recunoașterea apartenenței noastre la sfera spiritualității privilegiate romane. Afirmatia cronicarilor: „Și toți de la Râm ne tragem” e o definiție și un postulat, care parțializează natura poporului român, dar o parțializează marcând-o cu însemnele unei nobleți spirituale absolute. Argumentele arheologice în favoarea romanității noastre devin urme care fac vizibilă prezența Romei pe pământul dacic, sacralizându-l; latinitatea limbii noastre vădește continuitatea spiritului roman biruitor în îndepărtatele țărâmurile ale Europei orientale. Din afirmarea unei fericite descoperiri, apartenența noastră la sfera latinității devine, pentru iluminiști, un articol fundamental de crez cultural și politic, echivalent cu afirmarea nobleței etnice a poporului român; prin succesive colonizări, spiritualitatea Romei marchează pământurile

cucerite, purificându-le de orice urmă a vechii spiritualități „barbare“. Imaginea arhetipală a Romei fascinează gândirea iluminiștilor, care au conștiința tragică a istoriei ca „decădere“, ca îndepărtare a neamului de natura sa originală, dar au și viziunea recuperării acestei naturi originare printr-o operație a spiritului ajuns la cunoaștere de sine. În apărarea „varvarilor“ înfrânți și romanizați se ridică glasuri izolate, fără audiență în epocă, prevestind însă noua vârstă culturală a romantismului.

Ideea fundamentală pe care romantismul românesc o aduce în interpretarea istoriei este aceea a dacismului, căci istoria romantică nu mai e un pelerinaj spre patria spiritului, ci un efort de definire a spiritului Patriei, ceea ce presupune punerea în lumină a elementului local, specific, din sinteza daco-romană. De elementul local se leagă în primul rând fizionomia caracteristică a pământului românesc (componentă esențială a „biografiei“ unui popor în concepția istorică romantică), pământ care nu mai e doar țărâmul cucerit de romani, ci devine, prin daci, patria noastră originală, marcându-ne în profunzime structura etnică. Pașoptismul este integral orientat (în poezie, în istorie, în arheologie) spre o „recuperare a Daciei“ și o reabilitare a spiritualității dacice. Substituindu-se mitului clasic al Romei, mitul Daciei se asociază, treptat, cu un alt mit fundamental romantic – cel al paradisului pierdut, și astfel ia naștere imaginea Țării din opera-program a pașoptismului, *Cântarea României*: scăldată în lumina unui soare „tânăr“, Dacia lui Al. Russo trăiește fericirea paradisiacă din prima vârstă a creațiunii, iar cucerirea romană echivalează cu pierderea paradisului și căderea în istorie.

Mitul romantic al Daciei – paradis pierdut se regăsește în opera lui Eminescu, îmbogățit însă cu elemente care încorporează, romanticizându-i, mitul clasic al Romei. Pentru Eminescu, istoria parcurge trei vârste, dintre care primele două (vârsta de dinaintea istoriei, cea a Daciei mitice din *Memento mori*, și vârsta eroică a statului natural din *Scrisoarea III*) sunt prin excelență creatoare, iar cea de a treia, contemporană, e resimțită ca un timp de criză, un timp al *înstrăinării de istorie*. În marele tablou al nașterii și morții civilizațiilor care e *Memento mori*, episodul dacic aduce o structură

particulară, divergentă față de celelalte episoade. Fiecare dintre civilizațiile al căror destin e contemplat în poem ia naștere dintr-un element primordial (acvaticul: „apele oceanici” pentru Grecia, apele Nilului și pământul – „pustia” pentru Egipt etc.) și se realizează printr-un efort al spiritului de a modela, după propria-i imagine, natura.

..... precum un faur
Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci,

dar, în momentul când Spiritul, atins de îndoială, se înstrăinează de sine, civilizația pe care a întemeiat-o recade în elemente și, anulându-se, redevine natură. Episodul dacic nu respectă însă această schemă generală a ciclurilor istoriei. Dacia nu reprezintă o civilizație întemeiată de spiritul rațional, ci o vârstă a gândirii mitice; Dacia nu are început, nu cunoaște devenirea și pare sortită unei existențe veșnice. În structura peisajului dacic (cu spațiul ondulat – „Munți se naște, văi coboară”) transpare abia împietrit ritmul legănat al unei pulsații cosmice primare. Tărâmul e străbătut, ca de un ax transversal, de fluviul cântării”, care e, în același timp, element al unei geneze perpetue, mormânt acvatic („Insulele ce le poartă, în adâncu-i nasc și pier”) și oglindă captând și restituind imaginea înălțimilor astrale:

*Pe oglinzile-i mărețe, ale stelelor icoane
Umede se nasc în fundu-i printre ape diafane.
Cât uitându-te în fluviu pari a te uita în ceri.*

La răsărit se înalță muntele sfânt, ax vertical al peisajului dacic și, în același timp, *Axis mundi* marcând centrul sacru al universului. „Jumătate-n lume, jumătate-n infinit”, muntele sacru rezumă simbolic sensul Daciei, tărâm original prin care universul terestru se deschide comunicării cu cosmosul, într-un sens diferit de cel al comunicării cosmice pe care-l stabilește, tot în *Memento mori*, Grecia mitică: în Grecia e o beție a aspirației celeste sau, dimpotrivă, o fericită confuzie între oameni și zei, în timp ce peisajul dacic are bolți crăpate de pădure prin care zeii (transcendentul, va spune mai târziu Blaga.)

coboară. Tărâmurile cu care Dacia se învecinează sunt fabuloase imperii astrale (monastirea lunii, cetatea soarelui, grădinile zorilor); prin bolțile crăpate ale pădurii coboară, pe scări de stânci, zeii, anulând granițele ce separă niveluri cosmice diferite. Arhitectura și natura se confundă, căci spiritul uman nu modelează natura, ci și-o asumă: palatele „în rădăcinate-n stâncă” au bolți și streșini de pădure, codrii pot fi cetăți, iar copacii pot alcătui lăcaș pentru zâne și împărătese, care se trezesc la viață la glasul cornului de aur. Măsurat de greieri-orologii, timpul Daciei nu e istoric, ci cosmic.

Trăind în vârsta mitului, Dacia nu poartă, în sine, germenii distrugerii și moartea ei nu poate veni decât din afară, adusă de civilizația „istorică” triumfătoare a Romei. Victoria Romei (oricât de eroice ar fi acordurile în care e celebrată) este marcată de semnul unei fundamentale *vinovății*, pe care învinsul Decebal o transformă în acuză și motiv de blestem:

*Pe-a istoriei mari pânze, umbre-a sclavelor popoare
Prizărite, tremurânde trec – o lungă acuzare –
Târând sufletul lor veșted pe-al corupției noroi,
Voi nu i-ați lăsat în voia sorții lor. Cu putrezirea
Sufletului vostru propriu ați implut juna lor fire.
Soarta lor vă e pe suflet – ce-ați făcut cu ele? Voi!*

*Nu vedeți că în furtune vă blăstamă oceane?
Prin a craterelor gură răzbunare strig vulcane*

.....
Moartea voastră firea-ntreagă și popoarele o cer.

Odată intrați în istorie prin înfrângerea Daciei mitice, noi, „urmașii Romei”, suntem marcați de dubla moștenire a vocației eroice romane („...-n inima noastră sunt semințe de mărire”) și a păcatului, a vinei tragice pe care Roma și-a asumat-o smulgând popoarele „barbare” destinului lor. / În *Odin și Poetul*, Decebal gândește decadența moștenitorilor Romei ca pe o ispășire a acestei vini tragice și ca o împlinire a vechiului blestem dacic:

– *Ah! ce-am dorit în ora morții mele,
Roma să guste pân-în fund păharul
Mizeriei și-a decăderii, într-atât
Încât să se desprețuiască ei pe sine,
Asta s-a împlinit... Romanii vechi și mândri,
Învingătorii lumii, au devenit
Romunculi.*

Moartea Daciei este, pentru Eminescu, o temă predilectă, la care se oprește în proiecte succesive. În stadiul de proiect a rămas planul unei epopei, *Decebal*⁵³, în care luptele daco-romane se împletesc cu destinele bardului dac Ogur, cântărețul orb care trăiește, cea mai mare parte a vieții sale, alături de zeii Daciei, pentru a coborî, după înfrângere, în adâncurile mării înghețate, în Vallhala subacvatică a zeilor nordici. Cele câteva fragmente din piesa *Decebal*, publicate de Marin Bucur⁵⁴, nu se mai leagă de viziunea epopeică din *Memento mori* și nu par a fi gândite în structura de dramă shakespeariană, pe care Eminescu o exersa în *Bogdan Dragoș* și în *Mira*. *Decebal* e, mai degrabă, un poem dramatic de tip romantic⁵⁵, dominat – după cât se pare – de bocetul Dochiei, Casandră vizionară cu ochi de copil, care jelește suferința de a fi și exaltă, nostalgic, repaosul vârstelor precosmice:

– *Sunt un copil. Am ochii de copil,
Văd lucrurile astfel precum sunt.
Ah! Decebal, cât chin e-n astă lume,
Viața ei este un spasm lung,
Totul e mărginit, durerea nu.
Un singur lucru e mai bun ca viața,
Pentru că nu-i nimic, nimic chiar moartea...
Ah! cum nu suntem pe atunci pe când
Nici simță nu era, nici neștiință
În marea aerului, în azurul...
Nimic nu cuprinzător, nimic cuprins,
Nu era moarte, nemurire nu,
Și fără suflet resufla în sine
Un ce unic ce poate nici n-a fost.*

*Dar vai! un simbure în acel caos
 Mișcându-se rebel – a nimicit
 Eterna pace și de-atunci... durere,
 Numai durere este-n astă lume...
 Unde e starea ceea, unde zeii...
 Nu exista nici oameni, nici pământ,
 Pe când acea ființă nențeleasă
 Nu-și aruncase umbrele în lume,
 Umbrele ce sunt: moartea și nemurirea.⁵⁶*

Fragmentele dau impresia că în piesă nu se vor înfrunta oști și popoare, ci idei. Dacii și romanii reprezintă forme de existență de o egală noblete. Dacia lui Decebal trăiește sub semnul unui ideal eroic, dominat de ideea libertății și simbolizat prin furtună:

*Tu ai găsit-o... vorba ce ne-nseamnă
 Furtuna, da! Oceanul! Vijelia...
 Astăzi o lume-n fundul ei visează
 Și stele poartă pe oglinda-l creață
 De ura-mi cea falnică cumplit turbează
 Și mișcă lumea ei neagră, măreață.

 Azi duc diluviul... mâine nemurire,
 O armonie care capăt n-are, –
 Astfel e-a ei întunecată fire,
 Astfel e sufletu-o antică mare...⁵⁷*

Roma cezarilor prefigurează o formă de existență tragică, asumându-și rolul de creatoare a destinelor lumii:

*..... cu ce drept
 Vă încărcați cu soarta lumii-ntregi?⁵⁸*

Idealul roman e cel al ordinii, materializată prin lege și impusă prin putere. Puternici, identici cu ei înșiși, nepăsători la bucurie și suferință, indiferenți și singuri asemenea zeilor, romanii din *Decebal* prefigurează imaginea de erou tragic, pe care o va reprezenta mai

târziu (în directa lor descendență) *cezarul*. În *Decebal* se înfruntă astfel nu numai două forme de civilizație, ci și două înfățișări ale spiritului: vocația dionisiacă a furtunoșilor daci, iubitori de libertate, și gândirea ordonatoare a Romei. Dacă privim fragmentele rămase din perspectiva bocetului Dochiei, Decebal ni se înfățișează mai puțin ca o dramă istorică și mai mult ca un mister medieval. În Decebal și în Traian, în daci și romani, unicul, smuls repaosului precosmic (de inexplicabila „rebeliune” primară a sâmburelui vieții), se visează și se autodevoră în ciocnirea acestor două înfățișări ale sale. În lupta dacilor cu romanii, „ființa nențeleasă” se înțelege pe sine, cu prețul distrugerii și al durerii. În durerile lumii, în cutremul ei apocaliptic, se desfășoară, sub înfățișarea eroilor istoriei, drama sacră a Unicului, care se cunoaște distrugându-se. În istoria neamului său, Eminescu citește astfel destinele Spiritului universal.

Există totuși o vârstă a istoriei neamului când vocația ordonatoare a Romei și sentimentul înrădăcinării în pământul dacic coexistă armonizate: e vârsta eroică, a „întemeietori(lor) de țară, dătători de legi și datini”, celebrată în binecunoscuta *Scrisoare III* (în variante, *Patria și patrioții*). Ca și în secvența daco-romană din *Memento mori*, în prima parte a *Scrisorii III* se confruntă de fapt, în lupta de la Rovine, două tipuri de civilizație. Motivul central al poemei (prezent în titlul variantei amintite) este motivul *patriei*, introdus, printr-o sugestie, încă din momentul proemial al visului lui Osman:

*Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vreo limbă
Ce cu-a turmelor pășune, a lor patrie ș-o schimbă... (s.n.)*

Născut din voința sultanului nomad, slujit de „ieniceri, copii de suflet ai lui Allah”, imensul imperiu al Semilunei este lipsit de rădăcini în ordinea lumii, adică este *lipsit de patrie*. Ideea, obsedantă, revine în variante în formule pregnante:

*La un șeth sărac și gârbov, din Adana pribegit,
Un sultan fără de țară peste noapte a sosit;*

*Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vro limbă,
Ce cu corturi și cu turme zilnic patria și-o schimbă..*

La Rovine, puternicul imperiu al sultanilor „fără de țară” întâlnește un popor care are conștiința apartenenței sale la pământul dacic și, prin această apartenență, conștiința integrării în ordinea cosmică. Prin registrul imagistic, lupta românilor la Rovine e pusă nu sub semnul voinței umane, ci sub acela al naturii, al stihiiilor dezlănțuite:

*Codrul clocoti de zgomot și de arme și de bucium,
.....
Și ca nouri de aramă și ca ropotul de grindeni,
Orizontu-ntunecându-l, vin săgeți de pretutindeni,
Văjâind ca vijelia și ca plesnelul de ploaie...
.....
Când săgețile în valuri, care șuieră, se toarnă
Și, lovind în față-n spate, ca și crivățul și gerul,
Pe pământ lor li se pare că se năruie tot cerul.*

După luptă, țara biruitoare se deschide, în noapte, înălțimilor astrale, celebrând misterul perpetuei geneze cosmice:

*Pân'ce izvorăsc din veacuri stele una câte una
Și din neguri, dintre codri, tremurând s-arată luna.*

Ca un ultim ecou, scrisoarea tânărului prinț reia și celebrează, în simetrii folclorice, motivul consubstanțialității ființei umane și a ființei naturii:

*Te-am ruga, mări, ruga
Să-mi trimiți prin cineva
Ce-l mai mândru-n valea Ta:
Codrul cu poienele,
Ochiul cu sprâncenele...*

Dacă prima vârstă a Daciei stă sub semnul gândirii mitice, dacă cea de a doua vârstă e la confluența mitului cu istoria, contemporă-

neitatea apare marcată de însemnele unei crize („E apus de zeitate și-
asfințire de idei” – *Memento mori*). Ea este, în fond, o criză generală a
gândirii „înstrăinate”,

Căci străina-ne gândire

Au zdrobit a vieții veche urlaș, puternic lanț.

(*Memento mori*)

Înstrăinarea de istorie însemna, în *Memento mori*, înstrăinarea
expiatorie a urmașilor de spiritul vechii Rome. Această înstrăinare
înseamnă, în momentul satiric din *Scrisoarea III*, pierderea
sentimentului patriei, compensat printr-un joc de „măști”, în care
sentimentul pierdut e mimat și parodiat prin mimare:

Au de patrie, virtute, nu vorbește liberalul,

De ai crede că viața-i e curată ca cristalul?

Nici visezi că înainte-ți stă un stâlp de cafenele,

Ce își râde de-aste vorbe îngânându-le pe ele. (s.n)

Mimarea profanatoare a unei realități pierdute transformă „străinul”
(străin nu neapărat prin origine, dar, neapărat, prin gândire) într-un
„saltimbanc” „din comedia minciunii”, care se cere demascat în
tonurile de rară violență ale satirei. Același lucru se petrece în
articolele politice ale lui Eminescu, vehement xenofobice,
polemizând, în numele unui popor încă tânăr, care nu și-a trăit (ci
urmează să-și făurească) istoria, cu o „pătură superpusă” străină de
neam, lipsită de sentimentul *autentic* al patriei și amenințând să
infecteze organismul național cu morbul decadenței. Virulența
pamfletară a acestor articole stânjenește, evident, pe cititorul de
astăzi. G. Călinescu o explica prin temperamentul de poet al
publicistului, care da glas, în articolele sale, unei „mâni lirice”. Am
putea-o explica, de asemenea, prin aderențele romantice ale unei
ideologii în care politicul și naționalul se confundă. Oricum,
demascarea „minciunii”, a înautenticității vieții politice contemporane
e un act de sanificare a spiritului național. Recules și eliberat, spiritul
se va putea întoarce atunci spre „izvoarele gândirii” și spre timpii

originari ai istoriei, marcați, pentru neamul nostru, de prezența dacilor și a romanilor:

*Când îi cuget, cugetarea sufletu-ți divinizează
În trecut mergem, cum zeu trec în cer pe căi de rază
Peste adâncimi de secol ne ridică curcubeii,
Un popor de zei le trecem, căci prin ei de vecinicie
Auzim cetatea sfântă cu-nmăltă-t armonie
Și ne simțim mari, puternici, numai de-t gânduri pe ei.*

A reda conștiinței înstrăinate sentimentul patriei printr-o întoarcere spre vârsta mitică sau spre vârsta eroică este sensul mântuitor pe care Eminescu îl atribuie istoriei.

5. IUBIREA

„O, cum Rafael creat-a pe Madona Dumnezeie...”
(*Venere și Madonă*)

În cosmosul platonician al începuturilor creației lui Eminescu, prezențele feminine se asociau, am văzut, cu imaginea unor semidivinități (Valhaida, Ondina etc.) și ele reprezentau o întrupare directă, i-mediată, a gândirii demiurgice sau a celei angelice, erau „Idee / Din planul Genezei” (*Serata*) sau divină „cântare întrupată” (*La o artistă*). Subiect predilect al artei sau, chiar, artistă ea însăși (dedicațiile gen „La o artistă” nu reprezintă doar o mărturie biografică adolescentină, ci și o obsesie tematică), femeia înseamnă acum, în prima etapă a creației eminesciene, un principiu component al armoniei cosmice, ea este eternul feminin care întâlnește eternitatea poeziei. În *Serata*, Valhaidei sau Ondinei (mai degrabă duh al poeziei decât duh al apelor) i se asociază mitul lui Orfeu:

*Împlinește-a ta soție
Demnă de Orfeu,
Fă cu toamte să adie
Dulce glasul tău*

Să vezi platra tremurândă
 Dulce, voluptuos,
 S-auzi marmora-ntonândă
 Cânt armonios.⁶⁰

Din acest nucleu platonician se dezvoltă cel puțin două din ipostazele caracteristice ale eroticii eminesciene: prima este aceea a *angelității feminine*. Confuzia înger-femeie e cultivată frecvent în poezia de tinerețe, uneori cu stângăcii de erotică pașoptistă (*Îngere palid...*; *Basmul ce i l-aș spune ei*), alteori în combinații de madrigal cu poezie anacreontică (*Locul aripelor*). Singura piesă mai puțin convențională din această serie este *Înger de pază*, inițial inclusă în romanul *Geniu pustiu*. Imaginea femeii înger e asociată, adesea, cu cea a îngerului morții, de unde motivul, frecvent, al iubitei moarte (*Care-o fi în lume...*, *Aveam o muză, Din noaptea...*)⁶¹. O a doua caracteristică – de origine platoniciană – a eroticii eminesciene este conceperea frumuseții feminine ca o imagine în lumea fenomenală a Frumuseții absolute, viziune ce asociază din nou, în adâncuri, iubirea cu poezia, căci iubirea ne-a apărut deja, în câteva imagini din *Scrisoarea V*, ca expresie a visului apolinic al daimonului. Și, poate, aceleași viziuni platoniciene trebuie să i se asocieze obsesia, tipic romantică, a androginului, deși la Eminescu motivul e prezent doar sub forma aluziei la un statut de totalitate, întotdeauna aparent: o frumusețe feminină au eroii eminescieni în special în *portrete* (portretul lui Ion din *Geniu pustiu*, portretul tatălui din *Sărmanul Dionis*), ascunzând însă, sub finețea înșelătoare a trăsăturilor, o imensă forță virilă; tot astfel, eroinele eminesciene pot apărea (ca Maria în *Sărmanul Dionis*) *travestite* în fermecători băieți. În ciuda aluziei ambigue, portretul sau travestiul nu modifică, ci doar maschează, accentuând-o, condiția personajului (virilitatea sau feminitatea lui). Singura excepție și singura imagine autentică de androgin din opera lui Eminescu este una demonică – cea a lui Cezar-Cezara din *Avatarii faraonului Tlă*, dar Cezar-Cezara este însuși „demonul amorului”.

Dacă portretul de tânăr demon este aproape obligatoriu pentru eroii eminescieni, eroinele sale au o statornică înfățișare angelică, marcată, în plus, de o cvasiimobilitate, care le dă o înfățișare de tablou sau de statuie. Albul marmorean al chipului, – și mai strălucitor în lumina de aur moale a părului blond –, albastrul celest al ochilor, mâinile delicate, subțiri și reci, mișcările foarte lente, foarte puține, dând impresia de hipnotică lunecare prin spații –, toate aceste trăsături tind să transforme imaginea (sau, cu termenul ușor arhaic, voit și frumos ambiguu al lui Eminescu, „icoana“) femeii în imaginea unui înger de marmoră, înfățișare de statuie *aproape* vie, având însă, adesea, consistența înșelătoare a umbrei, plutind somnambulic în ritmul unei melodii numai de ea auzită și purtând, ca semn al vieții, un surâs „tainic“, „blând“ sau „dureros“ pe buze. Așa îi apare Maria demonului Arald în *Strigoii* („Ca marmura de albă, cu păr de aur moale“); așa apare, în amintire, iubita pierdută din elegii, așa apare, în parte, Crăiasa din povești, așa îi apare, pentru întâia dată, Tomiris logodnicului ei:

*Ca marmura de albă, cu mâni subțiri și reci
Strângeai o mantă neagră pe sânul tău.. În veci
Nu voi uita cum tâmpla c-o mână netezind
Și fața ta spre umăr în laturi întorcând,
Știind că nimeni nu e în lume să te vadă,
Ai fost lăsat în valuri frumosul păr să cadă.*

.....
*Și tu zâmbeai, c-un zâmbet cum e numai al tău.
Nu te-a mai văzut nimeni, cum te văzusem eu...*

.....
*De ce zâmbeai tu oare? Vrun cântec blând de jale
Au deșteptat în taină glasul gândirii tale?...
Pluteai ca o ușoară crăiasă din povești.
Dintr-o zâmbire-n treacăt simții ce dulce ești!
Și cum mergeai, armonic și lin îți era pasul,
Rămas în nemișcare m-a fost cuprins extasul,
Am stat pe loc, cu ochii doar te urmam mereu,
Tu, gingașă mireasă a sufletului meu...*

(Sarmis)

Gestica eminesciană e stilizată și ritualizată, ea se reduce la câteva, caracteristice, atitudini, unificate într-un scenariu ceremonial printr-o mișcare lentă de plutire care devine, în *Sărmanul Dionis*, zbor sau care poate deveni plutire legănătoare pe ape (*Mureșanu, Scrisoarea IV, Sarmis* etc.). Economia extremă a mișcărilor, reduse de obicei la impresia de plutire care nu „deplasează liniile” și nu atinge cu nimic perfecțiunea formei („Apari”... „Cobori”..., „Ca-n somn, așa vii”... „Abia atingi covorul moale”..., „Plutești ca visul de ușor”...) marchează pulsul vieții și accentuează impresia de statuie marmoreană sau de icoană a femeii, celebrată chiar, astfel, în *Atât de fragedă...*:

*Și ca un înger dintre oameni
În calea vieții mele ieși.*

.....
.....
*Din încrețirea lungii rochii
Răsai ca marmura în loc*

.....
.....
*Și-o să-mi răsai ca o icoană
A pururi verginei Marii,
Pe fruntea ta purtând coroană...*

Căci dulcea frumusețe a femeii este, de fapt, proiecția visului apolinic al *daimonului*; distanța dintre „icoană” și modelul ei real nu apare tematizată doar în satirele eminesciene, ci e o intuiție originală, prezentă (reticent) deja în *Venere și Madonă*: antica Venus („Marmoră caldă, ochi de piatră ce scânteie”), Madona lui Rafael și „îngerul-ideal” din propria-i poezie sunt, pentru Eminescu, înfățișări ale unui *vis*, sunt creații ale *gândirii*, „divinizarea frumuseții de femeie”:

*Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte instelată,
Suflet îmbătat de raze și d-eterne primăveri,
Te-a văzut și-a visat raiul cu grădini îmbălsămate,*

*Te-a văzut plutind regină printre îngerii din cer
 Și-a creat pe pânza goală pe Madona Dumnezeie,
 Cu diademă de stele, cu surâsul blând, vergin ..*

*O, cum Rafael creat-a pe Madona Dumnezeie,
 Cu diadema-i de stele, cu surâsul blând, vergin,
 Eu făcut-am zeltate dintr-o palidă femeie...*⁶²

Chiar atunci când chipul femeii – vie, nebunatică – se încarcă de o materialitate grea, voluptuoasă⁶³, această materialitate nu devine agresivă, ci se ascunde și ea sub înfățișarea liniștitoare a „icoanei“, apropiindu-se din nou – prin gestică ritualizată – de ideea sau de „visul“ frumuseții. Inocenta instinctualitate a Cezarei, care tulbură privirile lui Ieronim împiedicându-l s-o iubească, descoperă spontan valoarea liniștitoare a frumuseții, imobilizată în „icoană“; Cezara plutind somnambulic în grădinile palatului Bianchi, poleită de lună, nu-i mai apare lui Ieronim ca o voce tentatoare a speciei, ci ca o întrupare a frumuseții eterne, spre care privirea demonului aspiră, iritată doar de prezența reală a femeii: „Deși-i plăcè prezența ei, totuși îi plăcea și mai mult ca, departe de ea, să cugete la dânsa. În asemenea resueniri, în care el se juca cu imaginea-i, prezența ei aievea îi era chiar supărătoare (...), nu mai avea acea libertate de vis care era esența vieții sale. (...) «Dacă mi-ar da pace, gândi el în sine, totuși ar fi cum ar fi. Atunci aș ține-o de mîna ei mică și ne-am uita în lună – în virgina lună– atunci o privesc ca pe o statuă de marmură sau ca pe-un tablou zugrăvit pe un fond luminos, într-o carte cu icoane... (dar când) îmi atinge genele și mă-nfioară pân-în tălpi, atunci nu mai văd ce frumoasă e... o negură îmi întuneacă ochii...»“⁶⁴

Poate de aceea erotica eminesciană este doar în mod excepțional o celebrare a prezenței iubirii și, în mod obișnuit, o evocare sau o invocare a ei prin amintire sau prin vis. Absența femeii (căutată, moartă, pierdută, interzisă, așteptată etc.) este o condiție de i-realizare a imaginii ei, de transformare a imaginii în „icoană“. Evident, acest narcisism al gândirii nu este singura mișcare a eroticii eminesciene, dar ea ni se pare a fi cea mai caracteristică și vom reveni, de aceea,

asupra ei. Deocamdată, să precizăm că, înainte de a accentua sensul de *icoană* al imaginii feminine, atributul ei dominant fusese cel al angelității. Sub această înfățișare ne-a apărut Maria în *Sărmanul Dionis*, și frecvența numelui Fecioarei în onomastica eminesciană are valoarea unei constante reîntoarceri aluzive la semnificația de principiu mediator, armonizator al universului, pe care o comportă feminitatea. Este, de aceea, inutil s-o căutăm în istorie pe Maria, blonda regină dunăreană care stăvilește invazia avarilor și-l înlănțuie cu iubirea ei pe sălbaticul prinț Arald din *Strigoii*. Regina creștină pe care Arald, logodnicul ei, o smulge, prin rit păgân, din moarte rămâne (și după cea de a doua naștere, magică și apocaliptică) statornică numelui ei; chiar dacă e chemată la o viață de vampir, pe care i-o dăruiește Arald, Maria este, totuși, un suav vampir angelic.

Înfățișarea angelică se asociază cu o luminiscentă rece, subliniată prin amănuntul motivic al răcelii mâinilor, care apropie – spuneam – imaginea femeii de răceala marmorei, dar care comportă, totodată, vizibile conotații thanatice⁶⁵, prezente și în alte împrejurări în imaginea îngerului care e, în *Luceafărul*,

*Un mort frumos cu ochii vii
Ce scânteie-n afară.*

Opus sensului armonizator al Erosului conceput ca principiu cosmic, iubirea apare, în câteva din poemele eminesciene, ca aspirație spre neființă, ca nevoie de autonegație. În *Înger și demon*, fiecare din termenii cuplului reprezintă negația violentă, totală, a celuilalt:

*Ea un înger ce se roagă – El un demon ce visează;
Ea o inimă de aur – El un suflet apostat;
El în umbra lui fatală, stă-ndărătnic rezemat –
La picioarele Madonei, tristă, sfântă Ea veghează.*

Noaptea, în spațiul sfânt al domei, demonul cu coatele „destinse” pe brațele crucii, într-o atitudine nu atât profanatoare, cât reeditând aluziv crucificarea lui Cristos, contemplă din întuneric imaginea

luminoasă a îngerului care nu și-a pierdut, încă, paradisul. Despărțiți prin natura ființei lor, cei doi sunt despărțiți, deopotrivă, „de-a vieții valuri“, de „o istorie“, căci Ea e fiică de rege, ea e „Înger, rege și femeie“, în timp ce „El răscoală în popoare a distrugerii scânteie“. Rebel „contra legilor ce-s scrise“, „Contra tot ce grămădiră veacuri lungi și frunți mărețe“, *El* este așadar rebel contra ordinii a cărei expresie (și al cărei produs) este *Ea*. Prin natura lor umană și socială, fiecare din cele două personaje este negația rațiunii de a fi a celuilalt și iubirea care îi leagă (pentru Ea, „amoroasă, dulce spaimă“, pentru El, revelație pe patul de moarte sau eliberare într-o dulce confuzie între îngerul iubit și îngerul morții), devine astfel sinonimă cu dorul ieșirii din sine.

La celălalt capăt al creației eminesciene, iubirea lui Hyperion pentru principesa muritoare ajunge să se confunde, la un moment dat, cu propria-i sete de repaos. Față de poeziile discutate, *Luceafărul* aduce o schimbare de roluri în cadrul cuplului, schimbare ce provine din natura lui Hyperion (erou tragic, erou al gândirii). Din perspectiva eroticii, e de reținut doar antinomia de natură și de statut ontologic a celor două personaje, subliniată în discursul lui Hyperion din cele două întrupări. La fiecare coborâre, astrul repetă formula invariabilă

*Eu sunt luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fii mireasă.*

Obstinata identitate cu sine a lui Hyperion (dincolo de întrupările lui divergente – înger/demon), identitate cunoscută de erou și recunoscută de Demiurg

*(Iar tu Hyperion rămâi
Oriunde ai apune).*

face din Luceafăr existență pură (*Eu sunt*). În schimb, Cătălinei („Chip de lut“, adică înfățișare a ceva străin ei, a speciei, a naturii) i se acordă doar o existență potențială, realizabilă prin conjugare cu astrul (*Să-mi fii mireasă*). Hyperion poate vedea așadar, în trecătoarea

frumusețe a Cătălinei, contrariul propriei sale ființe, definită prin statornicia gândirii și poate aspira spre „coborârea” în lume ca spre o eliberatoare uitare de sine. Aparent, sacrificarea nemuririi este prețul „orei” (al timpului fragil) de iubire. Și totuși, ruga lui Hyperion către Demiurg schimbă pe nesimțite accentele: între apăsarea „negrei veșnicii” și „setea de repaos”; ora de iubire apare nu atât ca un echivalent al eternității, cât, mai ales, ca un mod de dezlegare de povara veșniciei, de reintegrare în repaosul original, în „liniștea uitării”:

– „De greu! negrei vecinicii,
Părinte, mă dezleagă
Și lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară-ntreagă;

O, cere-mi, Doamne, orice preț,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu isvor ești de viață
Și dătător de moarte;

Reia-mi al nemuririi nimb
Și focul din privire,
Și pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire...

Din chaos Doamne-am apărut
Și m-aș întoarce-n chaos...
Și din repaos m-am născut,
Mi-e sete de repaos.”

Îngerul sau demonul din poezia de tinerețe, ca și Hyperion din *Luceafărul*, par astfel a iubi, în imaginea celuilalt, propria lor moarte.

Când nu e sete de extincție, iubirea apare (în special în idilele jeminesciene) ca un rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică, de recuperare a stării de „farmec” și a timpului echinoxial. Somnul îndrăgostiților, îngropați sub nămeți de flori de tei, rătăcirea în codrii „pierduți” sau „uitați” de lume, în spațiul marcat de bolți de pădure

și-n timpul măsurat de greieri somnoroși (ca-n *Scrisoarea IV*), lunecarea în barca fără vâsle pe întinderi acvatice, toate aceste componente ale viziunii redau idilelor semnificația originară de expresii poetice ale inocentei vârste paradisiace. „Adormind de armonia / Codrului bătut de gânduri” (ca-n *Dorința*), descoperind „bolta cea senină” din „codrul cu verdeață” (*Flouare albastră*), visând „visul codrului de fagi” (*Povestea codrului*) sau rătăcind „Pe cărări cu cotituri / Unde noaptea se trezește / Glasul vechilor păduri” (*Lasă-ți lumea...*), îndrăgostiților le este redată pădurea copilăriei și sfânta limbă a naturii. Ei trăiesc „Amândoi ca-ntr-o poveste” (*Povestea codrului*), „răpiți de farmec”. Ei joacă adesea „roluri” de poveste, uneori într-un scenariu grațios stilizat: Ea – crăiasă sau prințesă, El – tânăr paj (ceea ce constituie și distribuția rolurilor în secvența idilică din *Luceafărul*); Ea – prințesă (eventual travestită în Cenușăreasă) El – zburător, eventual cu înfățișare de Făt-frumos (*Călin*, *Peste codri sta cetate*, *Făt-frumos din tei*, *Povestea teiului* etc.). Într-o poezie de primă tinerețe cum era idila *Sara pe deal* iubirea ne-a apărut deja ca substitut al ritualului prin care se cucerește centrul sacru al lumii (acolo, dealul marcat de salcâmul nalt și vechi care îndeplinea funcția de *Axis mundi*). Drumul iubirii descurcă labirintul codrilor, conducând spre mijlocul pădurii, ascunsă inimă a lumilor, marcată întotdeauna de prezența acvaticului (izvorul, lacul, balta), care are și funcția de oglindă a cosmosului, captând în imagine, deopotrivă, eternul și trecătorul, aștrii și zborul păsărilor, și plasând iubirea, ambiguu, între aceste două moduri ale existenței. Acesta e „luminșul de lângă baltă” din mijlocul pădurii în grațioasa prelucrare de madrigal a unui motiv folcloric din *La mijloc de codru...*:

*Luminș de lângă baltă,
Care-n trestia înaltă
Legănându-se din unde,
În adâncu-i se pătrunde
Și de lună și de soare
Și de păsări călătore,
Și de lună și de stele*

*Și de zbor de rândurele
Și de chipul dragel mele.*

O idilă cu un sumar scenariu epic e și *Făt-frumos din tel* (cu varianta *Povestea teiului*): Blanca, rod al iubirii vinovate, condamnată să răscumpere, călugărindu-se, greșeala nașterii ei, fuge de silnica mântuire ce i-a fost sortită, incredințându-se spațiului protector – cu adevărat mântuitor – al pădurii. Drumul spre mijlocul pădurii, spre teiul „nalt și vechi” (sau „vechi și sfânt”), care ia locul salcâmului din *Sara pe deal*, este un drum al „farmecului” care conduce, într-un univers dulce-muzical (murmur de ape, murmur de albine, freamăt de frunze, glas de corn), spre vraja iubirii din inima lumilor:

*Pe cărări pierdute-n vale
Merge-n codri făr' de capăt
.....
În mijloc de codru-ajunge,
Lângă teiul nalt și vechi,
Unde-izvorul cel în vrajă
Sună dulce în ureche.*

*De murmur duios de ape
Ea trezită-atunci tresare...*

Treptata, amețitoare lunecare spre farmecul muzical al lumilor, în care sufletul se pierde („Iar ei trec, se pierd în codri / Cu viața lor pierdută”), spre vraja iubirii, este și mai evidentă în varianta *Povestea teiului*, care accentuează (prin chiar termenul de „poveste”) structura mitică, paradisiacă a universului iubirii:

*Iar Izvorul, prins de vrajă,
Răsărea sunând din valuri –
Sus în codrii de pe dealuri
Luna blândă ține strajă.*

După întâlnirea cu prințul pădurii, dăruit Blancăi de vraja muzicală a lumilor, universul magic al pădurii se închide, integrând în propria-i

poveste „povestea“ celor doi tineri, care

*Se tot duc, se duc mereu,
Trec în umbră, pier în vale,*

pierzându-se în depărtări de fum odată cu sunetul melancolic al cornului. Repetată, cu o singură inversiune, în final, strofa motivică a „răsăririi“ apelor în vrajă subliniază intrarea în poveste a eroilor:

*Sus în brazii de pe dealuri
Luna-n urmă ține strajă,
Iar isvorul, prins de vrajă,
Răsărea sunând din valuri.*

Povestea este cronică timpului echinoxial, adică a timpului care nu cunoaște, încă, istoria. De aceea, idila eminesciană se dispensează de convenția pastorală (care ar însemna un schițat cadru „social“) și se structurează pe scheme mitice subiacente (Teiul = *Axis mundi*, balta sau lacul = *omphalos* etc.). Idila eminesciană are – mărturisit sau nu – structură de „poveste“. Aceeași structură mitică mascată o are și nuvela *Cezara* – o idilă în fond –, în care suportul teoretic schopenhauerian e straniu acordat cu vocația de creator de mituri a lui Eminescu. Locul lacului din mijlocul pădurii îl ia aici insula lui Euthanasius, care, cu structura ei de cercuri concentrice (peștera din insula aflată în mijlocul lacului de pe insula din mijlocul mării), este un evident centru al lumii, reeditând, prin topografia sa (râurile care se varsă în lac etc.) și prin întreaga-i înfățișare, paradisul. Un paradis interzis privirilor, căci, din afară, insula lui Euthanasius nu este decât un grup de stânci sterpe, prin care poate trece spre raiul ascuns numai cel chemat – purificat prin somn (ca Ieronim), purificat prin cufundare în apele mării (ca Cezara), dar oricum desprins și dezbrăcat de straiile convenționale ale existenței sale sociale⁶⁶. Regăsind inocența paradisiacă a primului cuplu, Ieronim și Cezara regăsesc, totodată, paradisul.

Principiu constitutiv al armoniei cosmice (înger sau întrupare a gândirii angelice), asociată uneori îngerului morții și setei de

extincție, sau element component al cuplului, care permite, în idile, recuperarea paradisului pierdut, femeia apare, în câteva din poeziile eminesciene, ca o prezență ce reflectă, delimitează și definește prin reflectare ființa celuilalt. Ea primește atunci virtuțile unui spațiu-oglină și devine condiția *recunoașterii* sinelui, care-și depășește înstrăinarea (dureroasa ruptură interioară din *Melancolie*). Substituindu-se credinței, iubirea rearmonizează eul, redându-i principiul unificator – sensul sau „înțelesul” („Când înțeles de tine, eu însumi mă-nțeleg”), ea tinde să devină „un soare al acestei lumi întregi” care e, în *Nu mă înțelegi*, lumea gândirii.

Cel mai adesea însă, erotica eminesciană celebrează nu prezența iubirii, ci amintirea sau visul ei. În aceste ipostaze obișnuite ale eroticii lui Eminescu, femeia nu mai apare ca întrupare imediată a gândirii divine, ci ca o creație a cântecului, a visului sau a gândirii umane; ea este, ca pierduta Tomiris pentru Sarmis, „vis de aur în viața-mi”, ea este Venus, Madona sau îngerul creat de poezie în *Venere și Madonă*. Chipul din *Povestea magului călător în stele* sau din *Mureșanu* era „umbră a cântării”, atrasă din „noaptea neființei” la existența unei icoane de raze (în *Povestea magului...*, Chipul este, de fapt, o rază modelată de cântare). În *O arfă pe-un mormânt*, imaginea femeii este „făptura minții mele”, ilustrând același, obișnuit, portret de statuie încă nu de tot în sufleteț:

*Prin gândurile-mi triste și negre treci frumoasă,
Ca marmura de albă, în haine de argint,
Cu ochii mari albaștri în bolți întunecoase
Și desfăcut ți-e părul în valuri de-aur moale...
Deasupra frunței tale e-un mândur cerc de stele -
Astfel treci tu, copilă, făptura minții mele...*

Între vis și iluzie, „Prin lumina cea rărită, / Din valuri reci, din umbre moi”, se încheagă părelnică întrupare feminină din *Diana*, statuie fugară de zeiță și „straniu joc” al luminii de lună, captat în ochi de Endymion. Tot acest joc de imagini iluzorii în oglinzile mișcătoare ale apei, joc ce mizează și pe pluralitatea de funcții mitologice ale Dianei

(zeiță a lunii, zeiță a vânătorii), încheagă cea mai imaterială dintre visatele icoane feminine eminesciene, căci întreaga poezie, concepută în cheie interogativă (ceea ce sporește irealitatea sau incertitudinea imaginii), este o translație de la lumina de lună din primul vers la viziunea fugară a Dianei din ultima strofă:

*Ce cauți unde bate luna
Pe-un alb izvor tremurător?*

.....
*În cea oglindă mișcătoare
Vrei să privești un straniu joc,
O apă vecinic călătoare
Sub ochiul tău rămas pe loc?*

.....
*De ce dorești singurătate
Și glasul tainic de izvor?
S-auzi cum codrul frunza-și bate,
S-adormi pe verdele covor?
Iar prin lumina cea rărită,
Din valuri reci, din umbre moi,
S-apar-o zână liniștită
Cu ochii mari, cu umeri goi?*

*Ah! acum crengile le-ndoaie
Mânuțe albe de omăt,
O față dulce și bălaie,
Un trup înalt și mlădjet.
Un arc de aur pe-al ei umăr,
Ea trece mândră la vânat
Și peste frunze fără număr
Abla o urmă a lăsat.*

Din jocul de lumini pe ape, statornicia privirii („ochiul tău rămas pe loc”) creează imaginea frumuseții, a cărei materie o dă lumina, valul călător și umbra. Diana este lumină, mișcare și vis de îndrăgostit Endymion, sau, mai exact, Diana nu este decât lumină, mișcare și vis. De aici, recurența celor trei motive (lumina – mișcarea – privirea).

care apar, travestite, pe tot cuprinsul poeziei, pentru a fi însumate, în strofa finală, în imaginea Dianei: *luna* (– “lumina cea rărită” – „umbre moi” – „arc de aur”); izvorul *tremurător* („oglindea mișcătoare” – „apă vecinic călătoare” – „valuri reci” – „Abia o urmă a lăsat”; (tu) – „ochiul tău rămas pe loc” (– Endymion – „S-apară”). Cele trei motive converg finalmente în unul singur: „straniu joc”, pentru că apariția (nașterea) Dianei este rodul „straniului joc” al spiritului cu natura.

Atunci când nu e gândire angelică întrupată sau element component al cuplului din idile, femeia este, de cele mai multe ori în erotica lui Eminescu, lipsită de existență proprie, ea există doar în măsura în care este *gândită*. E ceea ce știe castelana din *Scrisoarea IV* sau Tomiris din *Sarmis* („Cât de sus ridici acumă în gândirea ta pe-o roabă”). E ceea ce intuiește Cătălina în nențeleasa ei aspirație spre existența absolută a Luceafărului – pe care, de altfel, nu o suportă. E ceea ce mărturisește, ca aspirație, postuma *Oricare cap îngust*:

*Atuncea ea în lumea mea se plimbă,
Cu-a gândurilor mele navă merge
Și al ei suflet pe al meu și-l schimbă.*

Satira eminesciană sancționează refuzul femeii de a se lăsa gândită, ceea ce echivalează cu un involuntar refuz de a exista. Căci ceea ce există în imaginile satirice din *Scrisoarea IV*, *Scrisoarea V*, *Icoană și privaz* sub înșelătoarea înfățișare a frumuseții nu e decât demonul speciei, schopenhaueriana voință, demiurgul demonic care joacă, sub mii de măști, aceeași piesă. Statuia sau icoana devine atunci păpușă, marionetă lipsită de existență proprie, gestică ceremonială devine convenție socială (îngroșată până la caricatură în imaginea „congresului de rubedenii” din *Scrisoarea IV*), rolul mitic din idile devine rol de farsă. Instrument orb al zeului demonizat, frumusețea și-a pierdut sensul apolinic, a devenit un travesti, sub care se ascunde o impersonală existență străină:

*O, teatru de păpușe... zvon de vorbe omenești,
Povestesc cu papagalii mii de glume și povești
Fără cu să le priceapă... După ele un actor*

*Stă de vorbă cu el însuși, spune zeci de mii de ori
Ce-a spus veacuri după-olaltă, ce va spune veacuri încă,
Pân'ce soarele s-o strânge în genuneu cea adâncă.*
(Scrisoarea IV)

Sensul platonician al frumuseții (intermediar accesibil al ideii de Frumos sau al Adevărului), spre care aspira demonul din *Scrisoarea V*, e pierdut prin *uitare*. Din opoziția dintre uitare și identitatea cu sine a memoriei se naște elegia eminesciană. Legea uitării e, în erotica lui Eminescu, cea sub care se înscrie prezența efemeră și fragilă (ca „floarea albă de cireș”) a femeii. Elegiile eminesciene sunt poezii care încearcă să salveze prin amintire existența străină sieși, adică supusă devenirii temporale – a femeii ce se pierde în „valurile vremii”, „răpită de nimicul vieții”. Răpită sieși, ea devine o existență aparentă, adică înstrăinată („Te-aș cere doar pe tine, *dar nu mai ești a ta*” – *Despărțire*). Amintirea e, în elegii, efortul eșuat al gândirii de a mântui ființa iubitei „din valurile vremii”, de a-i da „o altă lege” (și tonul elegiac îl dă nu atât absența femeii, cât sentimentul acestui eșec al gândirii). De aceea, elegiile aduc, în majoritatea lor, o structură identică, organizată biplan: memoria, obstinată identitate cu sine a gândirii, caracterizează ființa masculină (asociată existenței eterne a naturii, ca-n *Pe aceeași ulicioară...*, dar atinsă, ca și Hyperion, de oboseală și de setea morții), iar uitarea, veșnica trecere, e legea prezenței efemere a femeii, incapabilă să-și păstreze identitatea ființei. Atunci când *ei* se asociază veșnicia, veșnicia devine o eternitate a negației:

*Pe aceeași ulicioară
Bate luna în ferești,
Numai tu de după gratii
Vecinic nu te mai lvești!*

.....
*Vântul tremură-n perdele
Astăzi cu și alte dăți,
numai tu de după ele
Vecinic nu te mai arăți (s.n.)*

(Pe aceeași ulicioară...)

Oboseala identității gândirii creează impresia unei apăsătoare bătrâneți hibernale:

*Optzeci de ani îmi pare în lume c-am trăit,
Că sunt bătrân ca iarna, că tu vei fi murit.
(Departe sunt de tine...),*

sau se traduce în impresia vidului glacial, a pustietăților oceanului de gheață privegheat de luna moartă (*De câte ori, iubito...*).

În concurență cu negura timpului, poezia creează, din sunetul pieritor al cuvântului, capcane de eternitate, imobilizând în imagine visul fugar,

*..... cuvinte cumpănind,
Cu pieritorul sunet al lor să te cuprind,
În lanțuri de imagini duiosul vis să-l ferec,
Să-mpiedec umbra-i dulce a merge-n întunerec.
(Nu mă înțelegi)*

Amintirea se poate transforma în invocație, aspirând să fixeze, magic, imaginea fugară a iubitei. Grupul celor trei *Sonete*, corespunzând, fiecare, unei trepte temporale mereu mai îndepărtate, aduce o structură simetrică, reluând, în terținele fiecărui sonet, aceeași mișcare (reală la început, așteptată apoi, visată în cele din urmă), mișcarea plutitoare de apropiere a imaginii iubitei. Primul sonet are caracterul poeziei de interior, cu dubla recluziune obișnuită, în aceste cazuri, la Eminescu: mai întâi, în spațiul protector al odăii, apoi, prin ceața gândului, într-un spațiu al reveriei, întreruptă de apariția bănuită doar (un foșnet de rochie, un sunet de pas, mâini subțiri și reci) a iubitei. Cel de al doilea sonet împinge momentul temporal din poezia primă într-un trecut resimțit ca îndepărtat:

*Sunt ani la mijloc și-neă mulți vor trece
Din ceasul sfânt în care ne-ntâlnirăm,
Dar tot mereu gândesc cum ne iubirăm,
Minune cu ochi mari și mână rece.*

Paralel și compensativ acestei mișcări de îndepărtare în timp (conformă tehnicii eminesciene de i-realizare a obiectului), gândirea recheamă și apropie imaginea iubitei, asociată acum liniștitorului vis apolinic al frumuseții:

*O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi,
Privirea ta asupra mea se plece,
Sub raza ei mă lasă a petrece
Și cânturi nouă smulge tu din liră-mi.*

*Tu nici nu știi a ta apropiere
Cum inima-mi de-adânc o liniștește,
Ca răsărirea stelei în tăcere (s.n.)*

Cel de al treilea sonet transformă distanțele temporale, incert precizate în sonetul II („ani“), în „neguri reci“ sau în „umbra vremilor“, dându-le, și prin rezonanțele pluralului, proporții fabuloase. Gândul însuși e depășit de aglomerarea rece a timpilor, dar din adâncuri de dincolo de gând invocația se naște, iarăși, ca o rugăciune sau ca un cântec a cărui putere magică, nesigură totuși, desface din neguri icoana luminoasă a femeii:

*Când însuși glasul gândurilor tace,
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii –
Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?*

Aceeași încercare de a salva, prin amintire, chipul iubitei furată de apele timpului caracterizează și elegia *Din valurile vremii...*, al cărei prim vers („Din valurile vremii, iubita mea, răsa-i“) poate fi citit, cu verbul la imperativ, ca formulă proemială a unei invocații magice. „Portretul“ din prima strofă este, în acest caz, o reînchegare în icoană, prin cuvânt, a celei furate de apele timpului. Cea de a doua strofă („Cum oare din noianul de neguri să te rump...“) încearcă, printr-un ritual eșuat al amintirii, să reînsuflească icoana angelică închegată din apele timpului. Dar, în final, negurile vremii înghit umbra celei

care nu poate fi mântuită de destinul veșnicei treceri:

*Dar vai, un chip aievea nu ești, astfel de treci
Și umbra ta se pierde în negurile reci,
De mă găsesc iar singur cu brațele în jos
În trista amintire a visului frumos...
Zadarnic după umbra ta dulce le întind:
Din valurile vremii nu pot să te cuprind.*

În variante, semnificațiile motivului celei ce nu se lasă salvată de temporalitate apar cu și mai mare claritate:

*O nu fugi, iubito, plutind astfel înot,
Răpită de nimicul vieții și de tot
Ca frunzele, când toamna pe lume-și mână vântu-i -
Din valurile vremii mă lasă să te mântui⁶⁷.*

Ca și *istoria* (amintirea timpilor primordialii ai unui neam), *amintirea* (identitatea cu sine a gândirii, opusă devenirii temporale) este astfel una dintre modalitățile prin care universul poetic eminescian încearcă să depășească criza gândirii înstrăinate.

NOTE

¹ *Atât de fragedă*, variante (*O, tăceți*), în *Opere*, ed. Perpessicius, vol. II, p. 97.

² „Ar fi absurd din parte-ne a pretinde ca Statele Unite ale Americii să fie conduse de-o aristocrație istorică, când ea nu s-a putut nici naște pe pământ american; ar fi absurd a pretinde chiar pentru împărăția Braziliei și pentru orice stat, născut în urma acelei primăveri etnice, care se numește evul mediu.

Nici pentru țara noastră n-am gândit vreodată a propune un sistem care să învieze veacul al XVII (sic!), epoca lui Mateiu Basarab”. (*Dezvoltarea istorică a României*, în *Opere*, ediție îngrijită de prof. Ion Crețu, vol. IV, București, Ed. Cultura rom., 1938-1939, p. 111). Asimilarea (și nu importul) civilizației este traducerea, în domeniul existenței sociale, a termenului de *adaptare*, pe care l-am întâlnit ca fundamental definitoriu în gândirea științifică și filosofică a lui Eminescu. În *Progresul real și cel fictiv* (*Opere*, ed. Crețu, vol. IV, p. 488), organismul social e studiat în raport cu dubla tendință a oricărui organism natural, care e „rezultanta a două puteri opuse” a eredității, principiul conservator (...) și a adaptabilității, principiul progresiv”

³ *Cine determină soarta României?*, în *Opere*, ed. cit., vol. IV, p. 67.

⁴ *Pătura superpusă*, în *Opere*, ed. cit., vol. IV, p. 192.

⁵ În mod excepțional, apare la Eminescu și imaginea poeziei-disimulare, ca în variantele la *Cu gândiri și cu imagini* (v. *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 248-250). Și totuși, valoarea poeziei e departe de a fi aceea a unei măști: ea este o superbă construcție arhitectonică ce-și disimulează parțial funcționalitatea de spațiu riguros construit spre a cuprinde și a ascunde în miezul său realitatea ultimă, aceea a morții:

*Oricum vorbele dissimul
Înțelesul noi privim-l*

*Dacă inima ți-l mourtă
E astfel ca țințirulul
.....
Și de sfinxuri lungi alee
Monoliți și propilee,
Când înăuntru într-o raclă
Doarme-un rege sub o faclă.*

⁶ D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, ed. cit., p. 226.

⁷ Opoziția eminesciană între *comunicarea autentică* (cea pe care o realizează discursul poetic) și *comunicarea degradată* în uzul social (în cotidian) poate fi clarificată (fără a falsifica prin forțată modernizare gândirea lui Eminescu) în termeni heideggerieni; să reamintim faptul că o bună parte din exercițiile de semantică ontologică ale lui Heidegger se întemeiază pe re-lectura unui romantic – a lui Hölderlin (*Hölderlin und das Wesen der Dichtung*). Or, pentru Heidegger, comunicarea nu înseamnă vehicularea impresiilor, dorințelor etc. de la interioritatea unui subiect la interioritatea altuia. ci comunicarea „are sarcina de a constitui articulațiile ființei-în-comun în calitate de comprehensiune“ (*L'être et le temps*, trad. et annoté par Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, N.R.F., Gallimard, 1964, vol. I, p. 200). Ontologic, comunicarea are drept scop „participarea auditorului la raportul de ființă pe care discursul îl instituie“ (Ibid., p. 207). Funcția ontologică a discursului este însă, dintru început, umbrită de natura limbajului, care presupune deja o anumită înțelegere medie. De aceea, în comportamentul cotidian, atenția poate trece de la primordiala articulare a existentului în discurs – la o „vorbi-re-în comun“, la transmiterea și repetarea discursului însuși, care-și pierde semnificația ontologică și devine „bavardaj“ (eminescienele „vorbe goale“). Să precizăm că semnificația ontologică pe care Heidegger o dă discursului (articulare a ființei lumii) și comunicării (articulare a „ființei-în-comun“) este, pe de o parte, consonant cu depășirea poeticilor „expresive“ (comunicarea nefiind transmiterea unei interiorități subiective) și, pe de altă parte, ea vădește (ca și poetica eminesciană, înscriindu-se în aceeași tradiție hegeliană) *substanțialitatea* definitoare a discursului în general, a discursului poetic în special.

⁸ De aceea, lumea adâncurilor ni se pare infinit mai luminoasă decât apare ea în interpretarea, de altfel atât de frumoasă, a lui I. Negoțescu; căci „plânsul din intermundii“ devine, prin poezie, râsul lui Odin sau surâsul zeilor. Ni se pare, de asemenea, șocant inexactă, referitor la *Odin și Poetul*, o lectură ca

aceasta: „Cântecul trebuie să exprime anarhia cosmică, libertate., ritmul tainic al elementelor și deci fulgerările durerii lumii“ (I. Negoîtescu, *Poezia lui Eminescu*, p. 72). Dimpotrivă, universul lui Odin are rigoarea de structură a cristalului, iar poezia aspiră să depășească valoarea de cântec al furtunii, descoperind – sau instituind – senina frumusețe apolinică. Durerea, zbaterea, sfârșirea (sau „anarhia“) constituie pragul pe care vocația cosmotică a poeziei e chemată să-l depășească.

⁹ Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 113.

¹⁰ De unde, caracterizarea poemei în interpretarea lui G. Călinescu: „Eminescu dă problemei fericirii o soluție estetică“ (*Opere*, XII, p. 24).

¹¹ *Ibidem*, vol. XIII, p. 281.

¹² I. Negoîtescu, *Op. cit.*, p. 35. Fundamentală rămâne, pentru analiza căilor romantice de recuperare a paradisului pierdut – și pentru vis în primul rând – lucrarea lui A. Béguin, *Sufletul romantic și visul*, București, Ed. Univers, 1970.

¹³ *Stelele cardinale...*, p. 47.

¹⁴ Disocierea semantică (bachelardiană) vis-visare, în Edgar Papu *Ambivalența visului la Eminescu*, în *Caietele Mihai Eminescu*, II, București, Ed. Eminescu, 1974, p. 24-33.

¹⁵ Eminescu, *Proză literară*, ed. cit., p. 26-27.

¹⁶ O accepție diferită a visului apare în sintagma Viața (existența) = „vis al morții-eterne“. Ne vom opri însă asupra ei cu un alt prilej, pentru că imaginea aparține viziunii poetice conexe modelului cosmologic kantian.

¹⁷ Eminescu, *Proză literară*, p. 203.

¹⁸ „Semnul arab“ este identificat (credem, pe drept cuvânt) cu cifra, de către Cristian Popescu (*Le motif du „signe arabe“ dans l'oeuvre d'Eminescu*, în *Synthesis*, II, 1975, p. 19-24).

¹⁹ Eminescu, *Proză literară*, p. 124-125.

²⁰ *Ibidem*, p. 150-151.

²¹ *Ibidem*, p. 167-168.

²² *Ibidem*, p. 5.

²³ *Ibidem*, p. 7.

²⁴ *Ibidem*, p. 9.

²⁵ *Ibidem*, p. 13.

²⁶ *Ibidem*, p. 18.

²⁷ *Ibidem*, p. 19.

²⁸ T. Vianu, *Structura motivului în poezia lui Eminescu „O, mamă...“*, în *Studii de literatură română*, (București), Ed. did. și pedagogică, p. 311.

- ²⁹ Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. I, p. 301.
- ³⁰ Idem, *Proză literară*, p. 223.
- ³¹ Idem, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 261.
- ³² *Ibidem*.
- ³³ Eminescu, *Proză literară*, pe. 28.
- ³⁴ *Ibidem*, p. 27-28.
- ³⁵ *Ibidem*, p. 35.
- ³⁶ *Ibidem*, p. 47.
- ³⁷ *Ibidem*, p. 51.
- ³⁸ Utilizăm disocierea terminologică introdusă de formalistii ruși (v. B. Tomachevski, *Thématique*, în *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Préface de Roman Jakobson, Editions du Seuil, 1965, p. 267-292).
- ³⁹ Eminescu, *Proză literară*, p. 24.
- ⁴⁰ Și tot G. Călinescu subliniază identitatea dintre mecanica lumii și gândire: „În lună, adică în absolut (...), Dionis își dă seama de mecanica universului. care e gândire“ (*Opere*, XII, p. 222). Și în interpretarea lui N. Manolescu, universul eminescian din *Sărmanul Dionis* dezvăluie sinonimia hegeliană real-rațional, iar paradisul și cosmosul se sprijină în idee (*Tu, ce în câmpii de caos semeni stele...*, în *Convorbiri literare*, 1/1975).
- ⁴¹ H. Sanielevici, *Sărmanul Dionis*, în *Cercetări critice și filosofice*. București, Alcalay, f.a.
- ⁴² Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 638.
- ⁴³ Idem, *Proză literară*, p. 31.
- ⁴⁴ *Ibidem*, p. 35.
- ⁴⁵ *Ibidem*.
- ⁴⁶ *Ibidem*, p. 36.
- ⁴⁷ *Ibidem*, p. 37.
- ⁴⁸ *Ibidem*, p. 45.
- ⁴⁹ *Ibidem*, p.53.
- ⁵⁰ *Ibidem*, p. 45.
- ⁵¹ *Ibidem*.
- ⁵² *Ibidem*, p. 36
- ⁵³ Reprodus de G. Călinescu în *Opere*, XII, p. 58-59.
- ⁵⁴ În *România literară*. IX (1976), nr. 12 (din 18 martie) și în *Manuscriptum*, nr. 1, 1975, p. 10-14.
- ⁵⁵ G. Călinescu subliniază *Irismul* teatrului eminescian.
- ⁵⁶ *Rom. lit.*, nr. 12, 1976.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Manuscriptum*, nr. 1, 1975.

⁵⁹ Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. II, p. 294, 303.

⁶⁰ *Ibidem*, vol. V, p. 31. Eternul feminin devine, în interpretarea lui Edgar Papu, principiul cunoașterii afective, recognoscibil nu numai în tematica, ci și în lexicul poeziei eminesciene (*Poezia lui Eminescu*, ed. cit., cap. *Principiul feminin la Eminescu*).

Întreaga analiză este tributară unei „sexuisemblance” în tradiția consolidată a analizelor lui Bachelard.

⁶¹ Prezența insistentă a acestui motiv explică importanța pe care o atribuie morții iubitei de la Ipotești în cristalizarea sentimentalității eminesciene George Munteanu în foarte interesanta sa interpretare a biografiei lui Eminescu (*Hyperion*, I. *Viața lui Eminescu*, București, Ed. Minerva, 1973).

⁶² Spre aceeași concluzie conduc lucrările experimentale ale cercului de poetică și poetică matematică, lucrări conduse de Lucia Vaina-Pușcă și cristalizate în studiile dedicate postumelor eminesciene de Manuela Roșcău, Gabriela Duda, Antonia Constantinescu, Maria Ilie și Anca Runcan, publicate în *Synthesis*, an. II, 1975, p. 31-68.

⁶³ E imaginea care motivează interpretarea eroticii eminesciene în viziunea lui G. Călinescu sau a lui Tudor Arghezi.

⁶⁴ Eminescu, *Proză literară*, p. 91-92.

⁶⁵ *Recele* ca simbol thanatic, în I. Negoșescu, *Op. cit.*

⁶⁶ Pentru *Cezara*, v. M. Eliade, *Insula lui Euthanasius*, București 1943; M. Zăciu, *Lecturi și zile XXII*, în *Tribuna*, 3 iulie 1975.

⁶⁷ Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 219.

V

OGLINDA DE AUR

„Eu e Dumnezeu”
(Opere, V)

Poezia, somnul, moartea, iubirea, magia, cultul epocilor istorice aurorale ne-au apărut drept căi de reautentificare a gândirii înstrăinate, de recuperare a unui pierdut timp echinoxial și – în majoritatea cazurilor – de redescoperire a stării paradisiace de „farmec”. Nici una dintre aceste modalități de salvare a ființei nu presupune o trăire dramatică a timpului istoric, ci, dimpotrivă, toate acestea sunt moduri de existență extratemporală. Ele se bazează pe cultivarea antinomiei romantice real-ideal și reprezintă, fiecare, o soluție romantică de corijare a realității resimțită ca degradată, trecătoare și neautentică.

Aceeași opoziție între realitate și universul liber al gândirii (care se aplică, de astă dată, contemplării detașate a realității înseși în treptata ei eroziune istorică) apare tematizată și cultivată programatic în marele poem al nașterii și morții civilizațiilor, *Memento mori*. Întregul poem se bazează pe opoziția între „lumea cea aieva”, în care gândirea este angajată în acțiune (și, ca atare, supusă eroziunii și înstrăinării în timpul istoric) și între „lumea-nchipuirii”, liberă de orice determinare sau constrângere străină ei:

*Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite,
Alta-i lumea cea aieva, unde cu sudori muncite
Te încerci a stoarce lapte din a stânței coaste seci;
Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei mândre flori de aur,
Alta unde cerci viața s-o-ntocmești precum un faur
Ceare-a da fierului aspru forma cugetării reci.*

Istoria civilizațiilor umane va apărea, așadar, ca un permanent efort

(„cu sudori muncite“) de a modela creator natura („fierul aspru“) după tiparele gândirii, impunându-i „forma cugetării reci“. Opusă universului acțiunii, „lumea-nchipuirii“ (a visării, a poeziei, a gândirii neangajate în acțiune) este o lume *liberă*, care nu domină, ci este dominată de conștiință, o lume de somptuozități coloristice proprii spațiilor onirice, o lume care se deschide ternei cântări ce adie dinspre insulele morții. Sub regimul „vrăjii“ selenare, visarea redescoperă limbajul *poveștii* și caută să descifreze, prin intermediul lui, sensul „runelor“ istoriei. Visarea este dirijată de eul liber („Turma visurilor mele *eu* le pasc ca oi de aur“), de conștiința identică sieși, emancipată de tirania realului, emancipată de timpul istoric, ireversibil. În imperiul luminoasei nopți, când

*...luna argintie, ca un palid, dulce soare,
Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare,*

visarea (gândire liberă) descifrează, cu limbajul basmului, sensurile istoriei, întorcând înapoi „roata vremii“¹. Discursul poetic se structurează – în acest preambul al poemei – pe obsesiva repetare a pronumelui personal *eu*, în funcția subliniată de *subiect* al acțiunii (și acțiunea înseamnă, aici, emancipare de timpul istoric prin gândire mitică), o repetare inutilă (aproape stânjenitoare) din perspectiva gramaticii românești, dar necesară din perspectiva unei intenții stilistice; pentru că, în calitate de subiect (în sfârșit) liber al acțiunii constructive prin gândirea mitică, *eu(l)* se emancipează de obiceiul său statut gramatical de pronume inclus în forma flexionară a verbului:

*Căci posomorâtul basmu – vechea secolilor strajă –
Îmi deschide cu chei de-aur și cu-a vorbelor lui vrajă
Poarta naltă de la templul unde secolii se torc –*

*Eu sub arcurile negre, cu stâlpi nalți suiți în stele,
Ascultând cu adâncime glasul gândurilor mele,
Uriașa roata-a vremii înapoi eu o întorc*

Și privesc. . codrli de secol, oceane de popoare
Se întorc cu repejune ca gândurile ce zboară
Și icoanele-s în luptă – eu privesc și tot privesc .

Din această perspectivă, istoria umanității apare ca o succesiune de interpretări mitice ale divinului, încorporate, fiecare, într-o civilizație care se naște odată cu mitul ei central și moare în clipa când mitul își pierde valoarea activă, încetând să mai reprezinte credința vie a unei epoci. Istoria umanității apare deci ca un perpetuu pelerinaj în căutarea divinului („Oare viața omenirii nu ți caută pe tine?“), a divinului care se dezvăluie însă a fi nu creatorul, ci creatura umanității – „Un gând puternic, dar nimic decât un gând“. *Memento mori*, în care Tudor Vianu vedea un poem sociogenic², este înrudită, în punctul de plecare, cu meditația preromantică pe ruine³ ce reactualizează lamentoul biblic *vanitas vanitatum*, vizibil în titlurile celor două versiuni (*Panorama deșertăciunilor* și *Memento mori*) și în subtitlurile pe care le-ncearcă Eminescu (*Tempora mutantur, Vanitas vanitatum vanitas, Skepsis, Cugetări*). Însă, mai mult decât o imagine a morții succesivelor civilizații, *Memento mori* e o imagine a nașterii și a morții miturilor, a credințelor, adică e o meditație asupra încorporărilor (urmate, fiecare, de o inevitabilă înstrăinare) a spiritului în istorie. Nașterea și amurgul zeilor, întruparea și apusul Ideii, timpul echinoxial (timp istoric auroral, în care natura și ideea fuzionează în beatitudinea mitului) și punctele de solstițiu ale istoriei – acestea sunt momentele care structurează imaginea fiecărei civilizații panoramate în *Memento mori*. Pe lângă elementele hegeliene (istoria universală = istoria manifestărilor spiritului) sau schopenhaueriene (opозиția între cugetarea liberă și acțiunea lipsită de libertate într-o lume dominată de răutate), dincolo de tonalitatea depresivă înrudită cu cea a lamento-ului biblic din *Ecleziast*, „panorama“ eminesciană se structurează în primul rând în jurul unui mit al apocalipsei, care, în varianta germană citată de Eminescu și reactualizată de opera lui Wagner) este un mit al morții („amurgului“) zeilor – *Götterdämmerung* – sau, în varianta germanică veche, *Ragnarök* –, moarte prevestită și desfășurată într-un univers în care s-

a înstăpânit Iarna Fimbul. Ragnarökul înseamnă moartea unui ciclu cosmic și divin, căruia îi urmează însă o nouă creațiune, un nou univers auroral – Ziua cea nouă⁴.

Mitul germanic la care Eminescu trimite, explicit, în adnotările pe marginea poeziei⁵, este una dintre variantele unui mit cu răspândire universală, acela al creației periodice a lumilor, adică al primenirii cosmosului prin periodica întoarcere în haos, urmată de o nouă geneză. Acesta este, spre exemplu, Marele An cosmic al chaldeenilor, la sfârșitul căruia universul e distrus printr-o catastrofă (alternativ, diluviu și incendiu), pentru a reîncepe apoi, în noul an cosmic, o nouă existență. În variantă indiană, Ziua lumii (*Kalpa*) e măsurată de timpul în care toate astrele săvârșesc o mișcare completă. Definiția astronomică a Marelui an Cosmic (cel mai mic multiplu comun al timpilor de rotație și revoluție ai tuturor astrilor) re apare la Pitagora și la Platon, cu semnificația de ciclu închis de existență cosmică, fiecare asemenea ciclu începând printr-o primenire a lumii, printr-o nouă creațiune. Neoplatonismul întemeiază teoria metempsihozei pe această viziune a eternei repetiții a existenței universului organizată în mari ani cosmici, viziune mitică respinsă atât de Kabbală, cât și de gânditorii creștini⁶. Varianta germanică a mitului, reactualizată, în secolul al XIX-lea, de Richard Wagner, poate întâlni astfel, în gândirea eminesciană varianta fundamentată astronomic în filosofia lui Platon.

Cu excepția Daciei mitice (asupra căreia ne-am oprit într-un capitol anterior), care e ucisă de Roma înainte de a-și fi consumat ciclul complet al existenței istorice, toate celelalte civilizații panoramate de Eminescu în *Memento mori* se desfășoară conform evoluției identice a raportului între două elemente constitutive (Natură-Spirit), evoluție ce cunoaște trei momente: aspirație reciprocă – fuziune în mit – ruptură, care duce la moartea civilizației respective. Fiecare civilizație pare a se naște dintr-un element primordial (apa în Grecia și Egipt, pământul în Babilon și Egipt, focul în Roma etc.), un element care își „visează” forma și și-o primește prin efortul modelator al gândirii; fiecare civilizație conține un simbol central al gânditorului (rege sau mag); epuizată prin înstrăinarea gândirii,

fiecare civilizație se reîntoarce în cele din urmă în elementul din care s-a născut. Parțial, schema funcționează și în unica strofă închinată zorilor spiritului în civilizația primitivă a „negrilor sălbatici”. Umanitatea însăși este încă, aici, pe jumătate natură („Cap de lup e-a lor căciulă, pe-a lor umeri piei de urs”) și confundă divinul cu natura văzută în elementele ei primordiale („Colo-nchină idolatrul nențelesul foc de lemne”); dar semnele spiritului există deja, oricât de „nențelese” și „strâmbe” ar fi ele, iar purtătorul lor e magul:

*Colo magul lui îi scrie pe o piatră strâmbe semne
Să nu poat-a le-nțelege lungul secolilor curs.*

Superbă și orgolioasă, civilizația babiloniană dă nisipului pustiei forma și consistența, aparent indestructibilă, a „murilor de cetate”, a grădinilor suspendate, care s-au desprins de pământ, „suite-n nori”. Apropiat de natură și pus, simbolic, sub semnul elementarului, poporul geme. „Cum o mare se frământă pe când valuri o răscoală”, slujind inconștient (ca și natura) gândirea monumentală al cărei reprezentant sau purtător e, aici, regele („Cugeta Semiramida prin grădinile răcori”). Risipită de timpul istoric, civilizația babiloniană recade însă în natură și-n amintire, se macină reintegrându-se nisipurilor pustiei, care o înghit, asimilând-o unei imagini de Fata Morgana:

*Azi? Vei rătăci degeaba în câmpia nisipoasă:
Numai aerul se-ncheagă în tablouri mincinoase,
Numai munții, garzi de piatră, stau și azi în a lor post;
Ca o umbră asiaticul prin pustiu calu-și alungă,
De-l întrebi: unde-i Ninive? el ridică mâna-i lungă,
– Unde este? nu știu – zice – mai nu știu nici unde-a fost.*

Din valurile „blonde” ale Nilului, din „visările pustiei” și din „cerul d’Egipt disfăcut în foc și aur” se nasc „gândiri(le) arhitectonici de-o grozavă măreție” ale Memphisului⁷ și ale piramidelor. Egiptul antic e „vis” al naturii („Undele visenză spume, cerurile-nșiră nori”), întâlnind gândirea regală, formativă

*Iese-n noapte și-a lui umbră lung-întins se desfășoară
Pe-ale Nilului mari valuri - Astfel pe-unde de popoară
Umbră gândurilor regu se aruncă-ntunecat*

și gândirea magică:

*Magul privea pe gânduri în oglinda lui de aur,
Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun.
El în mic privește-acolo căile lor tălmăcite
Și c-un ac el zugrăvește cădrăușile găsite -
A aflat sămăntura lumii, tot ce-i drept, frumos și bun*

Dar, odată cu degradarea vieții spiritului, gândirea magică își pierde attributele cosmotice și declanșează (prin citirea *semnului întors*) apocalipsa, iar Egiptul, acoperit de nisipurile pustiei, coboară în amintire, în legendă și în adâncuri acvatice. Atunci când „sufletul visează toată-istoria străveche“, „Memphis se ridică, argintos gând al pustiei“ și beduinii povestesc

*..... basme mândre mestecate numa-n stele
Despre-orașul care iese din pustiile de jele.
Din pământ și de sub mare, s-aud sunete ce cresc
Marea-n fund grădine are, pomi cu mere de-aur cuate -
Sub nisipul din pustie cufundat e un popor...*

Ierusalimul se naște în tonuri de *Cântarea Cântărilor* („Și în Libanon văzut-am rătăcite căprioare“) și moare în tonurile biblicei Judecăți de apoi („Dar venit-a judecata...“). Grecia se naște, ca Venus, din apele „oceanici“, își înalță spre cer munții „scânteind muiți în soare“ și templele albe, care urcă spre „Coloane de dealuri“, cu „coaste răzătoare“, cu crânguri verzi în care duhurile semidivine ale naturii (nimfe, fauni), zeii tineri cu înfățișare pământească (Zeus îndrăgostit) și muritorii trăiesc în armonia mitului. Armonia Greciei moare însă odată cu moartea gândirii mitice. Cugetătorul cu gândirea „în doliu“, care nu mai crede în pitagoreica cifră sacră a lumilor,

sculptorul orb care transmite timpilor ce vin imaginea „durerii încremenite” în marmoră și Orfeu, întors – singur – din infern, Orfeu cu „glasul stins de-aripea disperării”, Orfeu mut, care a pierdut credința în magia cântecului și în consubstanțialitatea poeziei cu armonia cosmică – acestea sunt simbolurile spiritului înstrăinat, care se neagă pe sine și caută repaosul morții. Atrasă de durerea cântecului lui Orfeu, Grecia se cufundă, odată cu lira cântărețului divin, în apele din care se născuse, iar gândirea întovărășește această imagine a armoniei prăbușite cu un coșmar al surpării lumilor în hăuri precosmice. O lume fără Grecia ar putea fi, pentru Eminescu, o lume îndelung agonizantă, rătăcind, pierdută, prin „văi de caos”.

*Dar mai știi?... N-auzim noaptea armonia din pleiade?
Știm de nu trăim pe-o lume, ce pe nesimțite cade?
Oceanele-nfinirei o cântare-mi par c-ascult.
Nu simțim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană’
Poate-urmează-a arfe-antice suspinare aeriană,
Poate că în văi de caos ne-am pierdut de mult... de mult.*

Roma (a cărei imagine emblematică e soarele, astrul rațiunii ordonatoare) este o civilizație pusă sub semnul elementului ignic. Poporul-natură și regele-spirit se confundă acum într-un stat condus de „Senatul cel de regi”. Roma solară, Roma cugetării pierde mai întâi, incendiată de Nero, atunci când gândirea însăși devine, prin exces, nebunie. Dar Roma este singura civilizație care moare, în poema lui Eminescu, de două ori, căci moartea Romei este reluată după secvențele luptelor epopeice daco-romane. Civilizația Cezarilor, care au învins Dacia și au frânt evoluția popoarelor tinere, înainte ca acestea să fi ieșit din vârsta mitului, impunându-le astfel o istorie străină și asumându-și destinul lor, va fi ucisă de „sânțele visuri” ale popoarelor barbare, răzbnători ai Daciei. Incendiată de Nero, cotropită de Odin și zeii Vallhalei, Roma eternă supraviețuiește, totuși, substituind mitului solar mitul creștin și imperiului cezarilor imperiul papei.

Mai mult decât în Roma, în Revoluția Franceză „Spiritul ce-adânc se zbate într-a populilor fire” nu mai apare ca emblemă a

regalității sau ca atribut tainic al magului, ci își creează instrumente multiple și dure. Căci poporul răsculat e acum „un ocean trezit”. ce

*„...Înalță firi cumplite, cart-l duc, o vijelie,
Să îngroape sub ruine ce-n pictoare a strivit.*

Expresia acestei explozii vulcanice, distrugătoare este „tigrul Robespierre”, ale cărui „gândiri de fier” nu creează o lume nouă, ci o îngroapă, sub „osândă”, pe cea veche. Adevărata încorporare mitică a gândirii în epoca modernă nu e Robespierre distrugătorul, ci Napoleon, ultimul Cezar, Napoleon sol al Spiritului prin ideea kantiană a păcii eterne. Proiectând asupra epocii moderne luminile atemporale ale vârstei Cezarilor, Napoleon (în care și Hegel văzuse întrupat Spiritul Universului) reprezintă în opera lui Eminescu un mit central. Un mit asupra căruia poetul revine în variantele *Odei* (în *metru antic*). Contaminându-l cu imaginea lui Napoleon III din *Împărat și proletar*, Eminescu va face din „Napoleon” avatarul modern al Cezarului, al cărui avatar antic era Traian. În *Memento mori*, Napoleon concentrează gândirea veacului, el este, în fond, expresia în care se adună visul poporului-natură:

*Dar puteri neliniștite ce trăiesc în adâncime,
Ar vrea țărml să-l evadă, să înece cu mărime
Lumea. Ele se concentrează în suflarea unui om,*

*Mare, că-i purtat pe umeri de adânci și mândre vremuri:
Căci gândiri, care ieșise dintr-a lumii lung cutremur
El le poart-unite-n frunte și le scrie pe stindard...*

De aceea, înfrângerea lui Napoleon nu înseamnă victoria unei alte ordini umane și nu se suprapune bătăliei de la Waterloo. Nu oamenii, ci natura învinge și de astă dată ideea. Ca și cezarii Romei, Napoleon este o victimă a Nordului:

*Și-atunci Nordul se stârnește din ruinele-i de gheață.
Munții plutitori și-i sfarmă și pe-a câmpurilor față*

*El ridică vise-nalte... volburi mari de frig se văd
Și trecând peste oștire o îngroapă.*

În Napoleon își trăiește martirajul Ideea, ca-ntr-un alt Crist, ateu, părăsit de Tatăl divin. Creator și victimă a istoriei, Napoleon Cezarul e una dintre înfățișările moderne ale eroului tragic eminescian și înfrângerea lui dă materia unui lamento care abandonează tonalitatea epică și suprapune, într-o voită ambiguitate, eroul tragic și eul liric: „Nordul m-a învins – *ideea m-a lăsat*“ (s.n.). Înfrângerea lui Napoleon marchează sfârșitul epocii eroice moderne. Odată cu el, ideea moare din nou, mitul pălește și istoria trăiește criza unui nou punct de solstițiu, a cărui conștiință marchează cu însemnele tragismului contemporaneitatea și, odată cu ea, creația de maturitate a lui Eminescu:

*Și-astăzi punctul de solstițiu a sosit în omenire.
Din mărire la cădere, din cădere la mărire
Astfel vezi roata istoriei întorcând schițele ei;
Înzădar palizi, siniștri, o privesc cugetătorii
Și vor cursul să-l abată... Combinații iluzorii –
E apus de Zeitate, și-asfințire de idei.*

Peregrinând, prin mituri, în istorie, gândirea – a cărei libertate de vis era celebrată la începutul poemului – descoperă periodica prăbușire în neființă a fiecărei credințe și contemplă astfel, în istorie, mișcarea ritmică prin care spiritul își creează și, mai apoi, obosit să-i susțină, își ucide zeii:

*Ca s-esplic a ta ființă de gândiri am pus popoare,
Ca idee pe Idee se clădească pân-în soare
.....
Cum ești tu nimeni n-o știe. Întrebările de tine.
Pe-a istoriei lungi unde, se ridică ca ruine
Și prin valuri de gândire mitici stânce se sulev;
Nici un chip, pe care lumea ți-l atribuiește tie,
Nu-l etern, ci cu mari cete d-îngeri, de ființi o mie.
C-un cer încărcat de mite asfințești din ev în ev.*

În spatele tuturor acestor înfățișări ale divinului, gândirea obosită, gândirea epocilor tragice, aflate la „punctul de solstițiu”, descoperă că singura formă de eternitate este moartea („Căci eternă-i numai moartea, ce-i viață-i trecător”), moartea al cărei vis se vădesc a fi civilizațiile și miturile prin care ele încearcă zadarnic să dea divinului o înfățișare inteligibilă și veșnică, pentru că

*Nimeni soarele n-oprește să apuie-n murgul serei,
Nimeni Dumnezeu s-apuie de pe cerul cugelării,
Nimeni moartea să se-ntindă pe-a istoriei mormânt.*

De la premisele unui poem preromantic de tipul meditației pe ruine, *Memento mori* devine poema descifrării „ruinelor gândirii” („Tu, ce în câmpii de caos semeni stele, sfânt și mare, / Din ruinele gândirii-mi, o, răsari ca și un soare...”), în care locul pierdutei divinități l-a ocupat moartea.

Ceea ce ne-a apărut, în *Memento mori*, ca o opoziție a două momente temporale, marcând hotarele fiecărui ciclu istoric (timp auroral al gândirii mitice și „punct de solstițiu” sau „asfințire de idei”), va apărea, doi ani mai târziu, în forma definitivă a poemei *Împărat și proletar*⁸, ca o opoziție de perspectivă socială. Cele patru secvențe ale poemei alternează viziunea (mai apoi, acțiunea) Proletarului cu „acțiunea” de stăpân (mai apoi, acțiunea) Cezarului. Între cei doi poli ai existenței sociale distanța e tot atât de mare ca și între cei doi poli temporali ai fiecărei civilizații din *Memento mori*. Discursul Proletarului, cu care poema debutează, schițează, evident, un program de distrugere a unei lumi care și-a falsificat valorile autentice („Nu-i ordine firească ce ei a fi susțin”), instituind dominația nefastă a convenției, a minciunii, a frazei:

*Virtutea pentru dâșli ea nu există. Însă
V-o predică*

*Religia – frază de dâșli inventată
Ca cu a ei putere să vă aplece-n jug.*

*Minchuni și fraze-i totul ce statele susține,
Nu-i ordinea firească ce ei a fi susțin.*

Discursul Proletarului nu este însă numai demascator; el este, în egală măsură, creator al unui nou mit – mitul paradisiac al umanității viitoare, care echivalează cu reinstaurarea vârstei de aur cu reîntoarcerea la vârstele istorice aurorale:

*Atunci vă veți întoarce la vremile-aurite,
Ce mitele albastre ni le șoptesc ades,
Plăcerile egale, egal vor fi-mpărțite
Chiar moartea când va stinge lampa vieții finite,
Vi s-a părea un înger cu părul blond și des*

Ca și bardul epocilor istorice revolute, ca și dacul, care trăiește în mit, comunicând cu zeii, gândirea proletarului din *Împărat și proletar* este dominată și inspirată de idealul mitic al armoniei universale, pe care el încearcă s-o reinstituie prin revoluție. Comuna din Paris este un incendiu purificator din care veacul damnat ar putea renaște, purificat:

*Parisul arde-n valuri, furtuna-n el se scaldă,
Turnuri ca facle negre trăsnesc arzând în vânt –
Prin limbile de flăcări, ce-n valuri se frământ,
Răcnete, vuiet de-arme pătrund marea cea caldă,
Evul e un cadavru – Paris al lui mormânt.*

O nouă mitologie, revoluționară, se naște din acest incendiu al veacului, sfîntînd, prin sacrificiu, viețile pierdute, „de tină și păcate”. Sub stindardul roșu, prin „aerul cel roșu”, prin flăcările revoluției, femeii „ca marmura de albe” trec, purificate de păcatele care au fost mai mult păcate ale veacului decât ale lor, și înfățișarea lor, nepăsător-marmoreană, le transformă într-un fel de Valkirii ale unei noi mitologii revoluționare.

La celălalt pol al existenței sociale, într-o tăcere înghețată, izolat în „nălțimea-i solitară, / Lipsită de iubire”, se află Cezarul, palid și (asemenea regilor din *Memento mori*) „în gânduri adâncit”. Zâmbetul

treaz („Zâmbirea lui deșteaptă, adâncă și tăcută“) și gândirea lucidă a Cezarului („Vuirea de granit / A sute d-echipajuri, gândirea-i n-o înșeală“) a depășit, ca și gândirea Proletarului, convenția socială, descoperind însă, în dosul ei, nu promisiunea viitoare vârste de aur a umanității, ci mecanismul demonic al istoriei, guvernată de „principiul rău“. Sensul adânc al istoriei i se dezvăluie, în finalul poemei, Cezarului exilat, care veghează pe malul infinitelor, eternelor întinderi ale mării, în noaptea străbătută de fantoma regelui Lear, monarhul nebun și dezmoștenit. „Aiurirea mării“ se confundă, ca-n *Memento mori*, cu geamătul mulțimii, cu a „popoarelor ecouri“, anulând din perspectivă metafizică distanța istoric instituită între Cezar și Proletar:

*În orice om o lume își face încercarea,
Bătrânul Demlurgos se opintește-n van;
În orice minte lumea își pune întrebarea
Din nou: de unde vine și unde merge floarea
Dorințelor obscure sădite în noian?*

.....
*În veci aceleași doruri mascate cu-altă haină
Și-n toată omenirea în veci același om.*

.....
*Când știi că visu-acesta cu moarte se sfârșește.
..... atunci te obosește
Eterna alergare... ș-un gând te-ademeneste:
„Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi“.*

Gândirea mitică a Proletarului crea imaginea paradisului viitor al umanității. Gândirea „trează“ a Cezarului traduce zbaterea istoriei într-un sentiment al zădărniceii universale. Ca și în *Memento mori*, divinul ia, în *Împărat și proletar*, înfățișarea morții, al cărei „vis“ este istoria, al cărei vis sunt, deopotrivă Proletarul și Cezarul.

Un vis al morții e lumea și într-una din variantele *Scrisorii I*, care face din viața omenirii un „orologiu“ al neființei și din conștiința umană – icoană și oglindă a morții:

Moarte, tu îmi parl o noapte neagră, naltă și întinsă,
 Iar în mijloc de-ntuneric o făclie stă aprinsă
 În nemărginirea vremii și a lumii, alărând
 Din trecutu-n întuneric în viitor de întuneric
 Merg lângă facla vlefii a ființelor himeric
 Șir.
 Și eternă-l numai moartea. Jucăria ei e tot
 Ea trăiește, iar nu lumea.

.....
 Moarte,-odată în vecle se trezește fiecare
 Și făptura lui în juru-i vede visele-și bizare...⁹

În varianta citată a *Scrisorii I*, ca și în veghea Cezarului din *Împărat și proletar* sau în reveria din *Memento mori*, orientată spre descoperirea divinului în succesiunea civilizațiilor și a miturilor lor centrale, gândirii i se dezvăluie în cele din urmă un cer pustiu, adăpostind, drept singură zeităte, moartea. Dacă în prima etapă a creației eminesciene divinul lua forma demiurgului platonician, dacă în cea de a doua etapă demiurgul se demonizează devenind sinonim cu schopenhaueriana voință de a fi și excluzând (ca-n *Mureșanu*) posibilitatea morții, în această a treia etapă funcția demiurgului și-o asumă moartea sau neființa. Să specificăm un fapt pe care l-am mai subliniat și la începutul acestei lucrări: ultimele două etape ale creației eminesciene nu pot fi riguros delimitate cronologic; intuiții caracteristice fiecăreia dintre ele coexistă în creația lui Eminescu, care se orientează însă, până la 1880, *preponderent* spre soluțiile existențiale romantice ale construcției de universuri compensative, dar care se organizează, în poemele ultimilor ani, într-un univers tragic recunoscut și asumat. Deși identifică divinul cu moartea, *Memento mori* (1872) rămâne un poem care celebrează nu gândirea angajată în istorie, ci gândirea liberă, care se manifestă, independent de real, în poezie și vis.

Imaginea cerurilor vide, a divinității ca neființă, coexistă în ultima etapă a creației eminesciene cu imaginea aparent contrarie a divinului identificat cu „ființa ce nu moare”. Nu este vorba de o evoluție a concepției eminesciene, care ar trece de la afirmarea

primatului morții la afirmarea primatului nemuririi⁵, căci, în variantele *Luceafărului*, neființa și „ființa ce nu moare” apar, în același context, cu valoare sinonimică. În drumul său spre Demiurg, Hyperion ajunge

*Unde nu-l centru, nici hotar,
Nici rază a cunoaște
Și unde vremea în zadar
Încearcă a se naște
Al neființei adăpost
Și al uitării oarbe,
Ce soarbe toate câte-au fost
Și tot ce este soarbe.¹¹*

Aici, glasul Demiurgului îi dezvăluie mecanismul trecătoarelor existențe umane sau astrale:

*Pentru că ei sunt trecători,
Sunt toate trecătoare,
Au nu sunt toate-nvelitori
Ființei ce nu moare?*

*Tot ce a fost și ce va fi
De-apururi față este
Iar basmul trist al stingerii
Părere-i și poveste.¹²*

Sinonimia neființă – ființă eternă este, în ultimă instanță, similară identității hegeliene între Neant și Absolut; ambii termeni eminescieni desemnează starea de totală *nedeterminare*, pe care poemele sale târzii o substituie divinității. Sinonimia aceasta fusese însă exersată de Eminescu mult mai devreme, dacă Mors din varianta secundă a poemei Andrei Mureșanu „este identificată cu Nirvana și cu Indiferențialul (Ms. 2254, fol 74)”¹³. Asemănător indiciei Nirvana, neființa eminesciană este așadar starea de pură *nedeterminare*, care poate lua înfățișarea voinței oarbe de a fi (ca-n *Mureșanu*) sau care poate fi raportată, în alte contexte, la sinonimia hegeliană între Neant

și Absolut. În primul caz, termenul comportă conotații etice demonice și trezește rebeliunea romantică a conștiinței umane; în cel de al doilea caz, conotațiile etice dispar și neființa divină nu mai e demonică, ci impersonală, cu valoarea inflexibilă de lege, în fața ei, rebeliunea ar apărea ca inutilă și lipsită de sens. Evoluția, în variante, a momentului cosmogonic și escatologic din *Scrisoarea I* conduce în cele din urmă spre această ultimă accepție a neființei divine. Fără a ignora că punctul de plecare al imaginilor cosmogonice emineșciene se află în *Imnul creației din Rig Veda*, ne întrebăm, totuși, dacă spiritul interpretării hegeliene a cosmogoniei vedice este cu totul străin meditației asupra destinului – uman și cosmic – care este *Scrisoarea I*. În *Prelegeri de filosofia religiei*, Hegel comentează, pornind de la o traducere a colonelului Know, una dintre numeroasele cosmogonii vedice. Este vorba aici despre o divinitate primară, Brima, care „exista din veșnicie sub forma unei întinderi imense. Când i-a plăcut să creeze lumea, a spus: Ridică-te, oh! Brima! Astfel dorința, apetitul, a fost ceea ce e prim (...). Nemijlocit după aceasta a ieșit din buricul lui un spirit sub formă de flacără (...) Brima a privit în jurul său și n-a văzut nimic decât chipul său nemăsurat, a călătorit o mie de ani pentru a-și cunoaște întinderea, pentru a o înțelege. Acest foc este iarăși el (Brima) însuși și se are numai pe sine ca obiect imens (...); în alte locuri se spune că *lumea a fost creată prin meditația lui (Brima) despre el însuși* (s.n.). După călătoria de o mie de ani, Brima și-a cunoscut întinderea tot atât de puțin ca înainte de călătorie; plin de uimire, el și-a întrerupt călătoria și a considerat ceea ce a văzut. Atotputernicul, ceva ce e deosebit de Brima, a spus atunci: Du-te, Brima, și creează lumea, tu nu te poți înțelege pe tine, fă ceva care poate fi înțeles.”¹⁴ Creațiunea universului apare așadar ca un act determinat de „dorința”, de „apetitul” divin, care e, în fond, dorință de autocunoaștere, lumea fiind o proiecție inteligibilă a divinului, în sine îninteligibil.

Într-una din variantele premergătoare *Scrisorii I*, nașterea lumilor e văzută ca urmarea unei „porniri rebele”, a unei „greșeli” a neființei ce

.....viermul un punct din care
Își serdăni tot universul paralizatul lui somn

Viața universului e ispășirea acestui păcat original – o halucinație agonie de lumi somnambule care, stăpânite de „dorul lung, nestins” al păcii pierdute, „realeargă (...) Spre-echilibrul liniștitei întocmele”¹⁵. Redacția definitivă a poemului abandonează imaginea, de o imensă putere de sugestie poetică, a greșelii divine prin care viața lumilor apărea ca o lungă agonie expiatorie, iar dorul de neființă este înlocuit prin „dorul nemărginit” ce atrage la viață „din sure vâi de caos”, „colonii de lumi pierdute”. Interpretarea – curentă – a „dorului nemărginit” ca un corelat al schopenhauerienei *voințe* ni se pare insuficientă în contextul *Scrisorii I*, căci ea nu poate explica viziunea escatologică ce urmează celei cosmogonice, adică viziunea reîntoarcerii în sine, „împăcată”, a păcii din începuturi. „Dorul nemărginit” nu se împărtășește de atributul eternității (care aparține, în exclusivitate, neființei divine) și el nu se manifestă decât în intervalul limitat dintre două nopți impenetrabile – noaptea începuturilor și cea a sfârșitului –, determinând viața „universului himeric”, care nu este decât „vis al neființei”.

Dar dacă viața lumilor nu mai e rezultatul unei greșeli și nici expresia indestructibilei *voințe de a fi*, ci modul în care în-sinele divin se visează, proiectându-se într-o structură inteligibilă ca într-un *altceva al său*, nu este oare posibilă înțelegerea „dorului nemărginit” ca apetit divin de autocunoaștere, ca în interpretarea pe care Hegel o dă, în *Prelegeri de filosofia religiei*, mitului cosmogonic indian al lumilor create de Brima, zeul dornic de a se înțelege pe sine? În sensul acesta se îndrumează și unele comentarii indiene moderne ale cosmogoniei vedice, utilizate de Amita Bhose în lectura *Scrisorii I*, care pleacă de la sensul de „dorință intelectuală” al termenului de *Kama* în interpretarea lui S. Radhakrishnan: „Kama, dorința, reprezintă mișcarea intelectuală. (...) Ea este legătura dintre ființă și neființă. Dorința este o condiție esențială a acestui Purușa conștient de sine.”¹⁶

Înspre o asemenea interpretare ne conduce, printre altele, o imagine care apare cu consecvență în contextul viziunilor

cosmogonice eminesciene. În *Scrisoarea I*, starea pre-cosmică, îninteligibilă, este cea în care „N-a fost lume pricepută, și nici minte s-o priceapă”, sau „...nici de văzut nu fusc, și nici ochi care s-o vază”. În *Luceafărul*, Hyperion cel însetat de repaos ajunge, în drumul său spre Demiurgos, într-un fel de spațiu pre-cosmic, unde „...nu-i hotar, / Nici ochi spre a cunoaște”. Revenind la *Scrisoarea I*, ochiul creat „spre a cunoaște” este aici bătrânul dascăl, Atlas spiritual („Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr, / Astfel el sprijină lumea și vecia într-un număr”), căruia îi este menit să dezlege. „în șiruri”, „noaptea-adânc-a vecinicieii”. „Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic,” dascălului pare a-i fi hărăzit rolul de conștiință a universului inconștient, de centru spiritual al lumilor, al căror cifru îl stăpânește prin înțelegerea numărului sacru. Dar această poziție privilegiată a spiritului nu schimbă cu nimic destinul imediat al ființei care îl poartă¹⁷. În ultimă instanță, destinul dascălului – ca și destinul lumilor – este unul ironic, și întrebării „Ce-o să aibă din aceasta pentru el bătrânul dascăl?” (s.n.) nu i se răspunde decât negativ, căci spiritul uman nu are o existență *pentru sine*. El este doar un instrument – oglinda în care divinitatea informă ajunge la cunoașterea de sine, își satisface „apetitul” care a determinat-o să creeze universul. Grandoarea absolută a spiritului și nimicnicia himerică a ființei se întâlnesc în condiția umană, a cărei expresie supremă – și suprem ironică – este cea a genialității. Aceeași viziune ironică poate fi descifrată în variantele poemei *Împărat și proletar* sau în proza eminesciană: „În fiecare om se-ncearcă spiritul universului. (...) Oamenii sunt probleme ce și le pune spiritul universului, viețile lor: încercări de dezlegare. Chinul îndelungat, vecinica goană după ceva necunoscut nu seamănă cu aviditatea de a afla răspunsul unei întrebări curioase?”¹⁸

O stranie însemnare din manuscrisele eminesciene de tinerețe devansează frapant această perspectivă. Însemnarea, datată de Perpessicius 1867, este următoarea: „Trecutul când n-am fost, viitorul când n-oi fi; esista ele? nu; fiindcă eu (sunt) esist; sufletul lumii este eu. Fără eu nu esistă timp, nu esistă spațiu, nu esistă Dumnezeu, fără ochi nu e lumină, fără auz nu e cântec; ochiul e lumea, auzul e

cântecul, - eu e Dumnezeu."¹⁹ Însemnarea eminesciană prezintă frapante analogii cu imaginea schopenhaueriană a „primului ochi” prin care lumea începe să existe ca reprezentare²⁰, imagine ale cărei ecouri se fac simțite și în *Scrisoarea I* și *Luceafărul*. D. Popovici presupunea un foarte timpuriu contact al lui Eminescu cu gândirea schopenhaueriană, contact mediat de studiul publicat în *Programa* pe 1866 a Gimnaziului din Cernăuți de Alois Scherzel²¹. Din perspectiva manuscrisului în discuție, ipoteza ni se pare cu totul plauzibilă, deși trebuie să recunoaștem că afirmațiile eminesciene sunt destul de vagi pentru a apărea ca un ecou vag al unei mai generale orientări idealiste postfichteene. În studiul lui Alois Scherzel²², Eminescu găsea, oricum, pe lângă o caracterizare generală a idealismului schopenhauerian, și o expunere abreviată a filosofiei sale, organizată în patru mari capitole (gnoseologie, metafizică, estetică, etică), dintre care primul, cu expunerea caracterului aprioric al timpului și spațiului, forme modelatoare ale lumii ca reprezentare, ar fi putut susține viziunea eminesciană a eului creator de lumi. Identificarea orgolioasă Eu = Dumnezeu va apărea ca eroare și rebeliune a gândirii în *Sărmanul Dionis*. Fără a mai identifica gândirea cu divinul, opera eminesciană va substitui, treptat, divinității gândirea umană. În clipa când demiurgul își pierde atributele platoniciene de creator al lumii prin gândire, aceste atribute vor fi transferate asupra gândirii umane, căreia îi va fi dat să mențină lumile în ființă. De aceea Hyperion nu se poate abandona în moarte, căci el rămâne, ca întrupare pură a gândirii, identic sieși și creator de lumi:

*Hyperion, ce din genuni
Răsai c-o-ntreagă lume...*

Cum „Între gândire și-ntre moarte / Nu este vreo asemănare”²³, gândirii îi este hărăzit să poarte povara universului: „Simțim că universu-l purtăm, și prea ni-i greu” (*Preot și filosof*). În locul formulei „Eu e Dumnezeu”, va apărea însă o alta, angajând existența individuală ca suport al existenței universale: „Căci fiecare-i faur la mântuirea lumii”²⁴. Gândirea – creatoare de sens – este astfel pentru

Eminescu atributul definitoriu al existenței în general; pentru ca ființă să existe, ea trebuie să se gândească pe sine sau să se lase gândită, creându-și sau primindu-și astfel sensul, un sens care nu trebuie neapărat să se dezvăluie înțelegerii („Nențeles rămâne gândul / Ce-ți străbate cânturile” – *Dintre sute de catarge*), dar care nu este, cu toate acestea, mai puțin real și necesar. „Lumile” lui Eminescu se susțin în ființă prin gândire, și nu prin automatism instinctual: ele nu pot fi concepute ca spații ale non-sensului (așa cum e conceput spațiul social, în care gândirea se înstrăinează în *convenție, frază sau mască*), ci ca spații ce există în măsura în care sunt purtătoare de sens. De aceea, în universul lui Eminescu se postulează coexistența unei pluralități de „limbaje”, o pluralitate de moduri de articulare a *sensului gândirii*, a cărei unitate primă nu e cuvântul, ci *existența obiectului*, a ființei sau a lumii „gândite”. Gândirea neexprimată apare, în *Mureșanu*, ca pură potențialitate („Gândul făr’de ființă” din „regia gândirii nenființate”). Expresia primă, i-mediată a gândirii este „sfânta limbă” a naturii, articulată direct în *elemente* (floarea, codrul, steaua). Existența cosmică are astfel (cel puțin în primele două etape ale creației eminescine) valoarea unui limbaj prim, al cărui *adevăr* aspiră să-l regăsească limbajul derivat, articulat în cuvânt („Unde vei găsi cuvântul / Ce exprimă adevărul?” – *Criticilor mei*)

Revenind la imaginea cosmogonică din *Scrisoarea I* (lumile - proiecție inteligibilă a divinului), vedem într-însa nucleul unei serii de motive în cel mai înalt grad definitorii pentru universul imagistic eminescian. Motivul central al acestei serii ni se pare a fi *oglinnda* (sau *oglundirea*), care își subsumează numeroase variante: *apele* – oglindă celestă –, *umbra*, *portretul*, *ochii*, sau, în consacrată tradiție platoniciană nuanțată romantic, *opera de artă*, produs al gândirii geniale:

*Oricât se schimbă lumea, de câte ori de crește,
În dreapta-vă oglindă de-a pururi se găsește
Căci lumea pare numai a curge trecătoare
Toate sunt coji durerii celei neperitoare,
Pe când tot ce aleargă și-n șiruri se așterne*

Repaosă în raza gândirii cei eterne

(Ca o făclie...)

Acceași mișcare a regăsirii sinelui prin actul oglindirii poate fi descifrată în erotica eminesciană, căci iubirea e (am văzut) o eliberare a orbului demon al creației, consubstanțial divinității oarbe din *Scrisoarea I*:

*Ea nu poate să-nțeleagă că nu tu o vrei. . că-n tine
E un demon ce aspiră după dulcile-i lumine,
C-acel demon plânge, râde, neputând s-auză plânsu-și,
Că o vrea... spre-a se-nțelege în sfârșit pe sine însuși
(Scrisoarea V)*

Și tot o proiecție modelatoare a spiritului asupra materiei haotice, informe, determină (atunci când se traduce prin faptă, prin acțiune) nașterea civilizațiilor și definește sensul istoriei universale, așa cum apare ea în *Memento mori*. Acțiunea istorică este similară unui act creator, prin care gândirea își întipărește în materie propria-i imagine („Cerci viața s-o-ntocmești, precum un faur / Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci“). Succesiunea ciclurilor de civilizații din *Memento mori* ne-a apărut ca o lungă căutare a unor imagini inteligibile ale divinului; dar cum divinul nu e decât neființă, imaginile pe care spiritul uman le reflectă în istorie nu sunt decât determinări parțiale, sortite să-și dezvăluie caducitatea și să „asfințească“ în clipa în care au fost rostite.

Ca un act de autocunoaștere prin Oglindire e văzută acțiunea isotrică și în *Oda pentru Napoleon*, prima variantă a *Odei* (în metru antic). Motivul „oglindirii“ devine o constantă a universului imagistic eminescian din momentul când acest univers își descoperă tonalitatea proprie, chiar dacă oglindirea nu este direct și explicit raportabilă la viziunea cosmogonică pe care am discutat-o și pe care o considerăm o intuiție fundamentală, formativă a poeziei lui Eminescu²⁵. În opera de maturitate, gestul oglindirii se asociază, subconștient, fiecărei mișcări de regăsire a sinelui, de „împăcare“, chiar dacă această mișcare se produce într-o sferă extrem de îndepărtată de cea a problematicei din

Scrisoarea I. Ochiul de apă închis în mijloc de pădure,

*În adâncu-i se pătrunde
Și de lună și de soare
Și de păsări călătoare,
Și de lună și de stele
Și de zbor de rândurele
Și de chipul dragel mele.*
(La mijloc de codru...)

Imaginea castelului singuratic din *Scrisoarea IV* doarme „de veacuri” în apele lacului. În *Lasă-ți lumea...*, lacul etern „se pătrunde” de chipul iubitei, pe care îl reîntrupează în imagine („Ca oglinda îl alege”). În erotică, treptata înseninare a spiritului dintr-o poezie cum e *Și dacă*. . își asociază, inconștient, imaginea unor spații-oglină, ce captează ritmica unor mișcări cosmice mereu mai ample, care se ridică de la o umanizată zbatere de ramuri („Și dacă ramuri bat în geam”) la iradierile luminii astrale în spații acvatice sau celeste („Și dacă stele bat în lac“..., „Și dacă norii deși se duc / De iese-n lucru luna”). Extrem de caracteristică ni se pare, în sensul acesta, evoluția imaginilor acvatice în poezia eminesciană. În poeziile de tinerețe (*La Bucovina, Din străinătate*) apele au o luminozitate diamantină de cristal fluid și o valoare mai mult ornamentală. În *O călărire în zori* sau *Frumoasă-i...*, apele devin oglinzi celeste într-un univers dominat de principiul armonizator al erosului cosmogonic. Această imagistică – oricum, convențională – este depășită în *Mureșanu, Memento mori, Miradoniz* etc., și apele cumulează acum tripla semnificație de element primordial, spațiu moartuar și spațiu de oglindire. Marea din *Mureșanu*, în care insulele – sarcofage invadate de o erupție vegetală – „nasc și pier”, e materie, spațiu și imagine a eternei deveniri „Fluviul cântării” care străbate Dacia mitică din *Memento mori*,

*Dexfășoară-n lungi oglinde a lui apă cristalină,
Insulele, ce le poartă, în adâncu-i nasc și pier,
Pe oglindele-i mărețe, ale stelelor icoane
Umide se nasc în fundu-i printre ape diafane,
Cât uitându-te în fluviu, pari a te uita în ceri.*

În epocile când gândirea mitică apune și conștiința cosmică a spiritului uman pare a intra în eclipsă, oglinzile acvatice se sparg sau se întunecă. Marea „epigonilor” e „de îngheț”: în *La mărtea lui Heliade*, epocile de decadentă a spiritului vizionar sunt figurate prin „marea moartă / Cu-ape de plumb”. În *Memento mori*, Orfeu, trezit din visul armoniei cosmice, stă „pe piatra prăvălită, lângă marea-ntunecată”; apusul zeilor dacici e însoțit de agonia mării („ceruri tremur, marea moare”), și reinstaurarea haosului prin răzbunarea zeilor nordici împotriva ordinii romane sparge oglinzile acvatice și produce rebeliunea elementelor:

*Și atunci furtuna mândră dezrădăcinat-a marea.
Ea zvârlea frunzi de talazuri către stelele-arzătoare.
Ridica sloiuri de gheață, le-arunca în șanț de nori
Vrând să spargă cu ei cerul.*

Aceeași întunecare de oglinzi însoțește, în erotică, moartea sentimentului:

*De câte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte
Oceanul cel de gheață mi-apare înainte
(De câte ori, iubito...)*

O „durere vagă” poate tulbura oglinda lumii, care e sufletul:

*Astfel și al meu suflet
Răsfîrînge lumea-ntreagă,
Dar o durere vagă
Și-oglinda s-a închis²⁶.*

Oglinzile eminesciene par menite nu atât să restituie imaginea lumii fenomenale, cât să capteze imaginea lumii în Idee. Ele au în felul acesta valoarea de *oglinzi magice*, în care este revelată nu aparența, ci natura ultimă, esența „încifrată” în formele accesibile privirii. Expresia cea mai clară a motivului o oferă oglinda de aur a magului egiptean din *Memento mori*, în care universul își dezvăluie

centrul și principiul ordinii cosmice. În *Luceafărul*, descântecul Cătălinei, rostit în somn, e declanșat de vraja pe care o degajă astrul captat în oglindă („Și din oglindă luminiș / Pe trupu-i se revarsă”... „El tremura-n oglindă”). În același sens de oglindă magică e conceput universul gândirii geniale în *Povestea magului călător în stele*:

.....Cum picături ce sorb
Toate razele lunii într-un grăunte-uimit,
În el is toate, dânsul e-n toate ce-a gândit

În „oglinza sufletului” este captat chipul angelic, visat, al iubirii inexistente în lume (*Care-o fi în lume...*). „Murul sfântit” al templului din *Înger și demon* dezvăluie natura ascunsă, angelică a fiicei de rege:

Muri sfințiți de-a omenirii rugăciuni îndelungate
Văd aripele-i diafane și de dânsule dau veste.

Pereții marmoreeni ai templului, halei sau domei (*Povestea magului călător în stele*, *Strigoii*, *Înger și demon*) sunt spații ale revelației, imense oglinzi magice, iar zidurile de marmură neagră ale palatului lui Arald devin „oglinzi de marmuri negre” în care moartea își contemplă chipul. În poezia erotică, „ochii plini d’eres” sunt un substitut al oglinzii magice, în care se dezvăluie „o lume de visuri, o lume de senin” (*Când crivățul cu iarna...*) așa cum „ochii tulburi”, frământați de glasul patimilor adânci, sunt corespondentul oglinzii sfărâmate. O imensă oglindă de aur este pardoseala încăperii în care un pustnic-mag citește și transcrie imaginea armoniei lumilor:

În sala naltă cu covoare moale
Sus cu-acoperământul ei deschis
Ceru-l vedeai albastru – stelele sale
Curgeau încet și tremurau ca-n vis
.....
Migdali ridică ramurile-nalte
În noaptea plină de lumină a-ntind
Jos pe covor lucie se întinde

*Plasa de aur unei mari oglinde
Și cerul tot și stele reflectează
N-adâncul ei tot cursul ei măreț*

.....
*Pe-o masă de eben bătrânul scrie
Din când în când n-oglinde se uita.
Vedeai în ea a lumii armonie,
A lumii căi n-adâncul ei vedea
Tot cerul cel de sus cu lumi o mie
În fundu-oglinzii calea-și descria.
Lunecau stele și curgeau la vale
Și se pierdeau pe tălmuită cale²⁷.*

Oglinda de aur reapare în una din cele mai tulburătoare creații eminesciene, *Avatarii faraonului Tlă*. Bolnavul rege Tlă, contaminat cu moarte de moartea soției sale, Rodope, se angajează pe calea unei inițieri în misterul divin al morții și renașterii, prefigurând destinul avatrilor săi. Înainte de a coborî în somnul înșelător al morții alături de Rodope, Tlă dezvăluie, prin intermediul magicei oglinzi de aur, chipul lui Isis, dar ceea ce află nu mai este „sâmburul” rațional al lumii, ci chipul demonic al divinității, care i se înfățișează, în hohote batjocoritoare de răs, sub forma cercului roșu al purei deveniri. Accepția divinului pare diferită în *Scrisoarea I* (unde starea de divinitate e cea de neființă) și în *Avatarii Faraonului Tlă* (unde Isis apare ca principiu al ființării); dar divinul rămâne, în fond, nedeterminare, și în oglinda de aur a faraonului Tlă destinul spiritului uman se dezvăluie, ca și în *Scrisoarea I*, ca un destin ironic.

Acest sentiment al ironiei destinului rămâne străin legendei *Luceafărului*, în care converg majoritatea marilor teme eminesciene. Citit tradițional ca o imagine schopenhaueriană a geniului (conform adnotărilor manuscrise eminesciene), *Luceafărul* e interpretat, mai recent, ca un „basm al ființei”²⁸, ca o conjugare poetică a verbului a fi²⁹ sau ca expresia unei „vagi” filosofii a ființei și a neantului³⁰. Întruchipare a gândirii ce susține, prin identitate cu sine, lumile în ființă, Hyperion cel condamnat la existență veșnică, Hyperion cel îndrăgostit, în *Cătălina*, de imaginea neființei sale, Hyperion care

aspiră zadarnic la liniștea uitării, apare ca un intermediar între „chipurile de lut” ale umanității risipite în timp și între eternitatea divinității lipsite de chip. Astru sau „gând purtat de dor”, înger sau demon, imagine glacială sau incandescentă, Hyperion *apare* de fiecare dată altfel, parțializând prin determinări antinomice natura sa supracategorială³¹. Dar, dincolo de aceste apariții, Hyperion are existența pură, identică sieși, a gândirii căreia nu-i poate fi dăruit repaosul morții și harul odihnitor al uitării. Asocierea Luceafărului cu un astru mort sau impresia de *mort frumos* pe care i-o face Cătălinei provin chiar din valoarea absolută (nedeterminată categorial) de *ființă* a lui Hyperion. Într-un interesant manuscris eminescian, de altfel citat destul de des și înrudit cu atmosfera din *Avatarii faraonului Tlâ*, între *ființă* și *viață* se instituie raportul a doi termeni contrari: „Schema cursului naturii este un cerc de forme, prin care materia trece ca prin puncte de tranzițiune”. Asemenea unui râu ce dă consistență umbrelor reflectate pe suprafața sa, materia – „un Ahasver al formelor lumii” – peregrinează din ființă în ființă. Căci „*esența ființelor este forma, esența vieții trecerea*, mișcarea materiei prin ele” (s.n.)³². Asemenea ideilor platoniciene reactualizate în filosofia lui Schopenhauer ca un intermediar între lumea ca voință și lumea ca reprezentare, ființa se identifică, pentru Eminescu, cu *forma imuabilă*; ea este, de aceea, veșnică (pentru că veșnic identică sieși); ea este, de aceea, relevantă prin gândire și, ca atare, identică – în *Luceafărul* – cu Hyperion; ea se opune vieții, a cărei esență nu e stabilitatea și forma, ci trecerea. În sistemul filosofic la care lucra Eminescu, ființa ar corespunde „raporturilor constante”, iar viața – „mișcării eterne”³³. Poetul încercase, de altfel, soluționarea filosofică a opoziției repaos (identitate) – mișcare, ocblind soluția dialectică hegeliană (devenirea) care plasa contradicția la nivelul dialecticii realului, și optând pentru unificarea celor doi termeni contradictorii într-o *antinomie* de tip kantian, care plasează contradicția la nivel fenomenal, și nu la nivelul realității noumenale: „Heraclit zice că niciodată același om nu s-a coborât de două ori în același râu. *Ca toate ideile ce cuprind un joc cu infinitul timpului și al spațiului, și aceasta culminează într-o antinomie, încât și contrariul e adevărat* (s.n.)... Adecă din contră

același râu oglindește în liniștita-i adâncime aceleași umbritoare păduri, același cer. Materia numai – acest Ahasver neobosit al formelor – e pururi alta, formele însă aceleași, încât în ape vecinic călătoare îți vezi chipul rămânând pe loc. Râul timpului *pare* (s.n.) a curge, suma de viață și de forme posibile coexistă într-un vecinic prezent.”¹⁴ Într-o aproximativă traducere ontologică modernă a termenilor metafizicii eminescieni, am putea echivala *viața* prin *existent*. Perechea de termeni ființă – viață ar deveni atunci raportul ființă – existent, și chiar dacă traducerea noastră nu ar fi fidelă din perspectivă filosofică, ea ar traduce, în schimb, credem, fidel, raportul ontologic care devine în *Luceafărul* un raport epic între Hyperion (dăinuind prin gândire în ființă) și principesa pământească, cea „una la părinți”, care e menită însă, ca orice existent, să devină termen al unei serii, să devină, pentru început, Cătălina (element component al cuplului Cătălin-Cătălina) și, mai apoi, anonim și întâmplător „chip de lut”. Această evoluție a principesei îndrăgostite de Luceafăr spre destinul ei de existent e marcată în operă printr-un joc stilistic de multiplicare a unicului în cele două tablouri simetrice care deschid și închid poema. Cu obsesiva subliniere a unei unicități ce pare absolută, primul tablou creează nu atât un spațiu estetic de poveste, cât un statut excepțional întâlnirii din vis a celor două personaje, comunicării prin descântec și somn – a două nivele cosmice și ontologice necomunicante: „A fost *odată* ca-~~n~~ povești, / A fost ca *niciodată*”... „Și era *una* la părinți” etc. Restituită destinului ei de chip al lutului (al materiei în veșnică trecere), Cătălina nu mai e încadrată, în ultimul tablou, într-un palat ce pare pustiu, în singurătatea odăii, nu mai e pusă în fața imensei singurătăți a mării; spațiul ei e acum cel al crângurilor, cu „*sirul lung de mândri tei*”, sub dulcea ploaie a mulțimii de flori argintii ce cad „Pe capetele-a *doi copii*”. Unicitatea rămâne atributul lui Hyperion. În vidul cosmic, căruia îi dă forma lumii, nemuritorul Hyperion se descoperă prizonier al eternului său monolog, căci comunicarea – ca și iubirea – e un început de moarte, este prezența în noi a celui care nu suntem, a celui străin nouă, a propriei noastre neștiințe. Comunicarea – prin spațiul atemporal al descântecului și al visului – între principesa pământească și astrul

nemuritor este, de aceea, iluzorie, așa cum iluzorie este orice comunicare între nivele diferite de existență cosmică sau între modalități opuse de existență. Însingurată prin conștiința identității, gândirii îi rămâne să contemple cu detașare fericita confuzie din seria existențelor umane risipite în timp, serie care face posibilă comunicarea (până la dublarea gen Cătălin-Cătălina) și iubirea. Într-o variantă ulterioară a confesiunii Cătălinei, Luceafărul apare ca o stea moartă, care-și supraviețuiește în icoană, trezind ' nostalgia comunicării și conștiința imposibilității ei. Imaginea e înrudită cu cea din *La steaua*, metaforă cosmică a eșecului comunicării. Varianta în discuție rămâne de fapt neintegrabilă structurii *Luceafărului*, căci ea îl anulează pe Hyperion, al cărui atribut ultim este, dimpotrivă, în poem ființarea (identitate cu sine relevată prin Logos divin și conștiința acestei identități, afirmată în fiecare întrupare a stelei: „*Eu sunt Luceafărul de sus*”), emancipând-o, dimpotrivă, pe Cătălina de statutul ei ontologic accidental de „existent”. Accentul se deplasează, în varianta aceasta, asupra naturii duale a Cătălinei, similară naturii eroului din *Miron și frumoasa fără corp* și integrabilă categoriei demonice a celor marcați de blestemul unei imposibile aspirații, a celor-cu-stea-moartă:

*Căci de luceafărul din ceriu
M-a prins un dor de moarte*

*De unde el mi-a răsărit
E-atâta cale lungă
Că mii de ani i-a trebuit
Luminei să m-ajungă*

*Poate de mult s-a stins în drum
În sferele acele
Iar raza lui abia acum
Luci vederii mele*

*Icoana lui – care-a murit –
Și azi în cer se suc*

*Era când nu l-am fost zărit
Iar azi-l văd și nu e³⁵.*

Mai presus de spațiul multiplului (al existentului) – căruia îi poate fi dăruită, aici, starea paradisiacă de *farmec* –, mai presus de spațiul glacial al singurătății absolute, care e „locul menit” lui Hyperion în ordinea lumii³⁶, se află, în *Luceafărul*, abisul primordial, „golul” fără hotar, fără centru și fără timp, care este un fel de „spațiu” precosmic al divinității echivalată cu neființa („Al neființei adăpost”). Între pura nedeterminare divină, cufundată în „liniștea uitării”, și între veșnica trecere a existentului, care poate descoperi starea de *farmec*, conștiinței nemuritoare a lui Hyperion i se refuză atât divina liniște a uitării, cât și umana durere și umanul *farmec* al morții, pentru că în universul în care divinul s-a refugiat în neființă, gândirii îi e hărăzit să suporte povara menținerii lumilor în ființă.

Ca și în gândirea dascălului din *Scrisoarea I*, în zborul lui Hyperion – „gând purtat de dor” – lumile se nasc și mor într-o eternă repetiție de serii istorice, într-o veșnică trecere de Ahasver a materiei prin formele eterne, forme sălășluind nu în gândirea divină, ci în „ființa” veșnică a Luceafărului, „ochi” ce instituie hotarele lumii. Interesează mai puțin faptul că punctul de plecare al acestei viziuni e în teoria kantiană și schopenhaueriană a categoriilor și a formelor apriorice ale sensibilității. Separația kantiană între noumen și fenomen, separația schopenhaueriană între lumea ca voință și lumea ca reprezentare sau imaginea hegeliană a naturii ca alteritate a ideii. toate acestea reprezintă pentru Eminescu doar o premisă filosofică ce motivează și întemeiază un sentiment tragic al existenței. Identificată cu gândirea, ființa condamnată la nemurire este condamnată (în poemele eminesciene de maturitate) să suporte povara existenței universale, în locul zeului absent, refugiat în neființă.

Expresia acestei conștiințe tragice o întruchipează de obicei, în operele lui Eminescu, Cezarul. În *Împărat și proletar*, gândirea Cezarului descoperise deja, sub măștile Demiurgului, chipul etern al morții. În clipa în care, în manuscrisele eminesciene din jurul romanului *Geniu pustiu*, iubirea e văzută ca ardere, ca rug de

sacrificiu prin care există nu ființa trecătoare, ci spiritul universului, viziunea nu mai e atribuită unor personaje cu nume biblice ca Ion sau Toma, ci unui personaj care se cheamă Cezar³⁷. În *Memento mori*, învingătorul Daciei (cel care se substituie destinului ei netrăit) nu poartă numele de Traian, ci rămâne aceeași expresie supremă a regalității triste și solitare a gândirii care este Cezarul.

Prin vocația ei ontologică, gândirea nu are, la Eminescu, attributele de pură contemplativitate ale „geniului” schopenhauerian; ea nu neagă, ci întemeiază lumile, ea nu fuge de istorie în asceză, ci își asumă, cu luciditatea conștiinței tragice, destinul ei cosmic și istoric³⁸. Am preferat, de aceea, ca emblemă e eroului tragic eminescian, imaginea Cezarului, care, are luciditatea geniului schopenhauerian, dar care nu se refugiază în contemplarea îndurerată a universului rău, condamnând demiurgul identificat cu voința oarbă. Cezarul eminescian a descoperit lipsa de chip a divinului și a înțeles ironia propriului său destin, pe care și-l asumă, însă, în deplină luciditate. Obișnuit, „titanica gândire” a Cezarului se asociază imaginii infinității acvatice a oceanelor³⁹, așa cum se întâmplă în *Împărat și proletar*, în *Oda către Napoleon* sau în postuma *Murmură glasul mării*:

*Murmură glasul mării stins și molcom
Încunjurând a Italiei insulă mândră --
O, luminați, a cerului stele albe,
Câmpilor noștri.*

.....
*Numai singur asupra lumii în pace,
Nepăsător tămăii și laudei voastre,
Învăluit în malestarea tăcerii
Stă-mperatul.*

*Vezi-l atins de umbra gândirilor regii!
Vorbea-l va să fle o rază-n lume;
Orele lui sunt isvoare la anii istoriei,
Salve-Imperator!*

În lumea zeilor morți, Cezarul, creator de ordine, creator de imperii în istorie, creator de lumi în gândire, poartă, cu paloarea și răceala adâncii sale tristeți, povara celui condamnat să se substituie divinității. Așa apare el în schițele pentru piesa *Decebal* și în special, într-un abia schițat monolog dacic:

Da singur... totdeauna singur...

.....

O, suflet obosit – sărmăne suflet.

.....

Și marea strigă, Nordul m-amenință

Mișcând din codri râuri de popoare

Și-n acest vuet, în astă turbare

A vechiului pământ... când regii mor

Când ceru apune a lui gânduri

Când se-nverzește cerul de-nserare

Când timpul nevăzut e în cutremur

Când am pierdut idea-eternității,

Eu singur stau s-o reprezint aici⁴⁰.

NOTE

¹ Această capacitate de a depăși ireversibilitatea timpului apare ca un atribut definitoriu al poeziei în variantele poemei *Gemenii*. Soarele (Apollo) îi mănâncă acolo lui Brîgbelu (mai apoi Sarmis), poetul nebun care i-a blestemat pe zei, un destin orfic, nemurirea și orbirea. La vraja cântecului său, țărmi se vor desprinde spre a-l urma, îndrăgostită de cântec îl va urma și marea,

*Ba chiar ceea ce nimeni în veci să mute poate
Trecutul te urmeze cu veacurile-i toate.*

(*Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, 443).

² T. Vianu, *Arghezi, poet al omului*, capitolul introductiv.

³ Raportul cu tema ruinelor, în D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, ed. cit., capitolul *Poezia cetății umane*.

⁴ V. Mihai Isbășescu, *Walhalla și Thule*, Mituri și legende vechi germanice repovestite după izvoare de..., vol. I, Buc., Minerva, 1977

⁵ *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 142, notă marginală: la versul „E apus de zeități...”: „Întregită. Götterdämmerung”.

⁶ Pierre Duhem, *Le Système du Monde*, ed. cit., vol. I, p. 65-85, 262, vol. II, p. 449, vol. V, cap. Kabbala.

⁷ Și în *Avatarii faraonului Tlâ*, Memfisul apare ca un vis al spiritului universului: „Memfis era la picioarele lui... orașul infinit cu cupolele albe... a cărui ocean de palate urieșești, a cărui strade lungi pavate cu pietre lungi și albe, a cărui grădini de palmieri forma un tablou, la care se uita uimit și adânc... I se părea că spiritul universului visează... el, căruia un pământ cu imperii i-e un grăunte, și că visul său măreț e pentru acest moment Memfis...” (*Proză literară*, ed. cit., p.217)

⁸ Analiza evoluției concepției lui Eminescu în variantele succesive la *Împărat și proletar*, în D. Popovici, *Op. cit.*, cap. cit.

⁹ Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius, vol. II, p. 177.

¹⁰ V., asupra acestei evoluții, M. Ciurdariu, *Reflecții pe marginea interpretărilor „Luceafărului” („Nemuritor și rece”)*, în *Revista de filosofie*, XII, 1965, nr. 7, p. 909-924.

¹¹ Eminescu *Opere*, ed. Perpessicius, vol. II, p. 402.

¹² *Ibidem*, p. 405

¹³ D. Murărașu, *Comentarii eminesciene*, (Buc.), E.P.L., 1967, p. 284.

¹⁴ Hegel, *Prelegeri de filosofie a religiei*, traducere de D.D. Roșca, (Buc.), Editura Academiei R.S. România, 1969, p. 248.

¹⁵ Eminescu, *Opere*, ed. Perpessicius vol. II, p. 178.

¹⁶ S. Radhakrishnan, *Indian Philosophy*, vol. I, p. 100, apud Amita Bhose, *Cosmogonia indiană și „Scrisoarea I”*, în *Caietele Mihai Eminescu*, III, Buc., Ed. Eminescu, 1975, p. 66; pentru interpretarea „dorului nemărginit”, interesează întregul articol al Amitei Bhose p. (61-68).

¹⁷ Poziția privilegiată a spiritului în univers este pusă puternic în relief prin structura *Scrisorii I*, care se construiește, concentric, în jurul imaginii dascălului. Momentul proemial al *Scrisorii I*, simetric momentului final, e marcat (ca în numeroase alte poeme eminesciene de structură „sferică”) printr-o mișcare de rupere a continuității realului și de pătrundere în universul închis, autarhic, al gândirii. Aici, ruperea de timpul real, abandonat ceasornicului („Doar ceasornicul urmează lunga timpului cărare”), este, odată cu mișcarea inițială de întoarcere în sine („Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare...”), mai accentuată, poate, decât la alte poeme de structură similară. însă ritualul pătrunderii într-un spațiu estetic, paralel și autonom față de cel real, rămâne, ca structură, același: în *Memento mori*, universul poeziei se deschide și se închide cu imaginea visului dirijat („Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur“... „Și de-aceea beau păharul poeziei înfocate“...); în *Epigonii* sau în *Dumnezeu și om*, cartea (cu valoare generală de „scripturi” ale neamului, în primul caz, *Biblia*, în cel de al doilea caz), cartea gândirii mitice. În *Scrisoarea I*, stingerea lumânării și smulgerea din imperiul timpului echivalează cu asumarea unei perspective „înalte” și impersonale. căci gândirea, eliberată de tirania realului și de suferință, contemplă universul din perspectiva ochiului cosmic al lunii, panoramând infinitele întinderi terestre sau acvatice și contemplând, detașat, multiplele înfățișări ale unei umanități purtate de dorință și dominate de „geniul morții”. Ochiul cosmic al lunii se oprește, în cele din urmă, asupra dascălului și, din acest moment, perspectiva din care se construiește discursul liric se schimbă brusc. Universul gândirii se substituie calmei perspective selenare, răscolind o altă noapte, noaptea

timpilor, „noapte-adânc-a vecinicii“, ordonând sau dezlegând „în șiruri“ începutul și sfârșitul lumilor, nașterea și moartea cosmosului. Dar dacă gândirea dascălului poate descifra destinul lumilor, destinul dascălului nu se modifică, totuși, prin aceasta, cu nimic, el se înscriează destinelor umane, peste care plutește, contemplându-le și egalizându-le, ochiul cosmic al lunii, la a cărui perspectivă revine, simetric, discursul liric în final.

¹⁸ *Archaeus*, în *Proză literară*, ed. cit., p. 215.

¹⁹ *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 638.

²⁰ Subiectul lumii ca reprezentare „este așadar suportul lumii, condiția constantă, întotdeauna subînțeleasă, a tot ce e perceptibil, a oricărui obiect. (...) Să dispară această singură ființă, și lumea ca reprezentare nu mai există.“ (A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduit en français pour la première fois par J. A. Cantacuzène, Leipzig-Paris-Bucurest, vol. 1, p. 6, 7.)

²¹ D. Popovici, *Op. cit.*, p. 71.

²² *Der Charakter der Hauptlehren der Philosophie Arthur Schopenhauer's*, în *Programm des k.k. Ober-Gymnasiums in Czernowitz in dem Herzogthum Bukowina für das Schuljahr 1866*, Cernowitz, Buchdruckerei des Rudolf Eckhardt, 1866, p. 3-26; despre caracterul timpului și spațiului ca forme prin care subiectul organizează lumea, la p. 9.

²³ *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 169.

²⁴ *Ibidem*, vol. V, p. 227.

²⁵ Motivul e amplu înregistrat în lucrarea lui Șt. Cazimir, *Stelele cardinale*. Esecu despre Eminescu, Buc., Ed. Eminescu, 1975, p. 57 sqq. L-am urmărit și noi în eseu *Oglinda de aur*, în *Tribuna*, 1974, nr. 14.

²⁶ *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 265.

²⁷ *Ibidem*, p. 174.

²⁸ C. Noica, *Basmul ființei în „Luceafărul“*, în *Luceafărul*, XIX (1976, nr. 20.

²⁹ Edgar Papu, *Glosse eminesciene. Universul cuvântului*, în *Din clasicii noștri*. Contribuții la ideea unui protocronism românesc, Buc., Ed. Eminescu, 1977, p. 120-124; ca „predicat original“ îi apare verbul existenței în general în poezia eminesciană lui Cezar Baltag în frumosul eseu *Atracția lui a fi*, în *Luceafărul*, XIII (1970), nr. 3.

³⁰ Capitolul despre *Luceafărul*, în lucrarea lui Alain Guillerme, *La Genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, Paris, Marcel Didier, 1963, lucrare apărută, recent, în traducerea lui Gh. Bulgăr și Gabriel Pârvan, în colecția „Eminesciana“, Iași, Ed. Junimea, 1977.

³¹ G. Scorpan, *Valoarea simbolică a poemului „Luceafărul“*, în M. Eminescu.

Studii și articole, ed. V. Andriescu, Introducere G. Ivănescu, Iași, Ed. Junimea, 1977 („Eminesciana”), p. 78. Ca o „metaforă în ordinea ființei” sunt înțelese epifaniile lui Hyperion de Șt. Borbely, *Epifania lui Hyperion*, în *Echinox*, VII (1975), nr. 6.

³² Eminescu, *Opere complete*, ed. A.C. Cuza, p. 349.

³³ Ne referim la titlul manuscriselor filosofice comentate de M. Ciurdariu (în studiul deja citat, din *Studii eminesciene*) – *încercări de metafizică idealistă a raporturilor constante în mișcare eternă*.

³⁴ Textul publicat în *Manuscriptum*, 1975, nr. 1, p. 22.

³⁵ *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 326. Varianta e editată de Perpessicius nu la *Luceafărul*, ci la poezia *La steaua* și ea aparține, într-adevăr, ciclului motivic dezvoltat în jurul acestei ultime poezii. Interesantă prin ea însăși, *La steaua* este, în și mai mare măsură, interesantă prin variantele sale, care vădesc, începând din 1878, preocuparea lui Eminescu pentru acest motiv, care este, de altfel, și un loc comun al poeziei secolului trecut (ceea ce transformă în erudiție gratuită jocurile comparatiste ale lui M. I. Rașcu, din *În legătură cu poezia „La steaua...”*, în *Eminescu și cultura franceză*, ed. A. Schreiber și D. Murărașu, Prefață de D. Murărașu, Buc., Minerva, 1976, p. 226-147). Ne interesează mai puțin sursele acestei poezii (finalul ei, restrictiv față de sensul mult mai adânc-poetic al strofei penultime, indică o cunoaștere sigură a poeziei lui G. Keller, *Der Stern*); ne interesează mai mult sensurile pe care motivul le capătă în creația lui Eminescu, sensuri dintre care am discutat deja (pornind de la variante, care n-au nici o legătură cu poezia lui Keller), două: apocalipsa luminii, care conduce spre o imagine platoniciană a dezvoltării lumilor în Idee, și valoarea emblematică pentru categoria romantică a celor-cu-stea-moartă. Să subliniem un amănunt: modul în care apare imaginea astrului mort în *La steaua* vădește, credem, evoluția imagisticii eminesciene de la o fază romantic-expresivă la o fază „obiectivă” (Folosind termenii, deja discutați, ai lui M.H. Abrams din *The Mirror and the Lamp*). În lucrările eminesciene de tinerețe, astrul mort apare adesea ca expresie și simbol al eului întrăinat. Prizonier între zidurile unei temniți nordice, pătrunsă de o „răceală putredă”, sau exilat în gheturile siberiene, Toma Nour trăiește (într-un fragment neinclus în roman – v. *Proză literară*, p. 194-198) obsesia închiderii într-un univers mortuar, glacial-mineralizat în „infinitele oglinzi de aur sur” ale câmpiei, în „valurile verzi și întunecate ale mării înghețate”, se răsfrânge sticlos peste pustietăți lumina galbenă sau vântat-roșie a lunii, o lună „mai moartă” (adică aproape moartă). În zare răsare steaua polară – „o față de sântă încununată cu raze de aur” – și-n ea

Toma Nour recunoaște chipul moartei Poesis. Luna-cap de mort, sau steaua polară – imagine a iubitei moarte apar în această proză juvenilă ca percepții halucinatorii ale eroului și guvernează un univers care este, pentru Toma Nour, emblematic-mortuar. În aceeași primă perioadă de creație eminesciană, Făt-Frumos din lacrimă descoperă – prin somn și vrajă – că luna este un palat funebru unde, la ceasul damnat al miezului de noapte, morții pământului urcă spre a-și celebra banchetele. Aceeași nuanțare thanatică a imagisticii astrale e vizibilă în *Melancolie*, în care universul nocturn, învăluit în giulgiu de lumină selenară, pare un imens sicriu al lunii moarte. În toate cele trei imagini discutate, moartea astrului e prezentată ca o percepție halucinatorie a eului bolnav sau aflat sub efectul unei vrăji malefice, fapt subliniat prin regimul eminescian de expresie a irealului: Făt-frumos „*părea că adormise (... și...) părea că vede cum că lumea se coboară încet*”; steaua polară – mărturisește Toma Nour – „*mi se pare o strălucită față de sănătă*”; în *Melancolie*, „*Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă*”.

Față de aceste imagini subiective ale astrului mort, în *La steaua* motivul apare nu ca percepție subiectivă a eului, ci ca lege impersonală a existenței universale, care poate deveni, prin transfer metaforic, „corelativ obiectiv” al senzației de incomunicabilitate cosmică. În *La steaua*, lumina astrului mort – efectiv inexistent – străbate hieratic bolta cerească și „ne ajunge” (ajunge, din urmă, până la noi) prea târziu, dezvăluind postum imaginea stelei întoarsă în neființă și uitare. Contaminând varianta discutată a *Luceafărului*, recognoscibil – modificat – în grupajul de poezii lirice din jurul aceluiași *Luceafăr* (*Dacă iubești fără să speri, Un farmec trist și nențeles*), prezent în *Mușat și ursitorile* etc., motivul astrului mort care își supraviețuiește în „icoană” de lumină devine o constantă în creațiile eminesciene târzii, de fapt un nucleu polisemantic pentru o nouă serie motivică, ce nu a mai ajuns însă credem, să fie definitiv cristalizată. În majoritatea variantelor poeziei *La steaua*, stingerea astrului apare, în punctul de pornire, nu ca o ipoteză poetică, ci ca o certitudine științifică. *La steaua* începe ca o poezie gnomică, prin comunicarea aproape nudă a unui adevăr științific cu valoare de „temă”:

*La steaua care-a răsărit
E-o cale-atât de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă*

Strofa următoare transfigurează adevărul științific în mit (în sensul blagian de

„experiență vitalizată“). Tema, enunțată inițial constatativ, e amplificată liric printr-o nouă ipoteză:

*Poate de mult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.*

Imaginația, înfiorată de imensitatea căilor cosmice, reface drumul astrului, nuanțând antropocentric, prin reverberație, și prima strofă; drumul stelei moarte este un drum spre noi și lumina peregrinează „prin depărtări albastre” „ca să ne-ajungă”, dezvăluind privirii noastre iluzia unei existențe întoarsă în neființă. În imensitățile cosmice, comunicarea dintre stea și privire e iluzorie:

*Era pe când nu s-a zărit,
Azi o vedem și nu e.*

Destinul astrului devine astfel metafora cosmică a unei aspirații irealizabile: aceea a comunicării. Ultima strofă reduce metafora la comparație și se înscrie (ca și ultima strofă a poeziei lui Keller) în registrul eroticii:

*Tot astfel când al nostru dor
Pieri în noapte-adâncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmărește încă.*

Față de orizontul ontologic al strofei anterioare, finalul poeziei ni se pare că aduce o explicitare restrictivă a motivului (ca dovadă, reducerea metaforei la comparație) și ea pare explicabilă mai mult ca o reminiscență a modelului german decât prin logica interioară a imaginii, care introdusese și abandonase nemotivat ideea contratimpului ce face imposibilă comunicarea între două nivele cosmice.

³⁶ D. Popovici a lăsat o memorabilă analiză a „cadrului” (timp și spațiu) titanian caracteristic poeziei eminesciene chiar atunci când fabula titaniană nu apare (v. *Poezia lui Mihai Eminescu*, ed. cit., cap. *Poezia titaniană*).

³⁷ „Îngere! Suntem în mijlocul universului asemenea spiritului divin înainte de creație, acel spirit divin eram noi – era amorul! (...) Ardem, sărmană copilă, cum arde-ncet universu-ntreg... o jertfă infinită marelui spirit!”.

monologhează „beat de amor“, dar conștient că nu el, ci spiritul lumii trăiește visul cosmogonic al iubirii, Cezar, eroul fragmentului publicat și prezentat de Petru Creția în *Manuscriptum*, 1977, nr. 1, p. 35.

³⁸ Dintre interpretările care refuză imaginea unui Eminescu – poet pesimist și optează pentru aceea a poetului eroic sau tragic, amintim doar două. În primul rând, mai vechea viziune a lui Panait Cerna: „Dintre toți eroii pe care ni i-a furat mormântul, el a fost sufletul cel mai eroic. Ceilalți luptau voioși luminați de visul izbânderilor viitoare. El înainta cu moartea în suflet, încredințat cum era că în cele din urmă destinul îi va smulge din mână spada pe care n-o va încununa nici o biruință“. (În *Pagini vechi despre Eminescu*, antologie, texte stabilite, note și prefață de Gh. Bulgăr, Buc., Ed. Eminescu, 1976, p.77-78.) În al doilea rând, amintim interpretarea lui T. Vianu, conform căreia pesimismul eminescian este de fapt rodul imaginii pe care ne-au transmis-o epigonii săi (începând cu Vlahuță), adică pesimismul e al eminescienilor, nu al lui Eminescu. Eminescu, dimpotrivă, „N-are ochii galeși. Are priviri de vultur și de demon. Pătrunde până la taina originilor, până în infinitul cosmic. În jurul lui se întinde lumea vechimii. (...) Deasupra minții lui de poet și cugetător străjuie eternitatea. (...) Ne este greu să-l considerăm pe Eminescu drept o victimă. În sufletul lui triumfă energia artistică și intelectuală a unui popor întreg.“ (*Cuvânt despre Eminescu*, în *Studii de literatură română*, Buc., 1965, p. 301.)

³⁹ Contemplând, în noaptea victoriei, căile astrilor, Cezarul înțelege destinul său de simplu instrument al istoriei și ironia acestui destin:

Avem noi în mână a lumii soartă sau corlești de vise?

.....
Și în ordinele-eterne mișc-asupra-1 universul
Oceanele de stele. Ce ironic li e mersul!

⁴⁰ Monologul publicat de Marin Bucur în *Manuscriptum*, 1976, nr. 1, p. 28-30.

VI

ÎN METRU ANTIC

„Nu credeam să-nvăț a muri vreodată”
(*Odă [în metru antic]*)

În cei aproximativ nouă ani de elaborare a *Odei* (în metru antic) poezia lui Eminescu trece printr-o succesiune de variante, în a căror înălțuire cronologică își modifică nu numai tema, ci și tonalitatea lirică, ajungând să cumuleze, în cele din urmă, elementele de odă cu cele de elegie¹. Alături de variantele încheiate, manuscrisele publicate de Perpessicius conțin numeroase exerciții metrice, pornind de la analiza modelului latin, pe care Eminescu îl „umple” apoi cu versuri românești, unele simplă experimentare a posibilităților ritmice din limba română, altfel înrudite deja cu atmosfera *Odei*:

Troheu, spondeu, dactil, troheu, troheu
Dulce mers al purpură iarăși visul

.....
Mercuri facun // de nepos Atlantis
Sedibus virga // que levem coarces

.....
Cum sunt eu nu par că nu sunt din lumea
Cea de azi nici nu m-am născut pe țărături
Ci-al meu leagăn fu așezat în luciul
*Mijloc al mării*².

Preocuparea pentru tiparul metric, ca și cea pentru surprinzătoare asocieri (uneori construcții de arhiseme³) prin rimă nu o putem considera, așa cum face G. Călinescu, un pur exercițiu de „tehnică exterioară”, lipsit de consecințe în ordinea viziunii poetice⁴ și opus unei substanțiale, structurale, tehnici „interioare”, căci modul de organizare a discursului liric rămâne un element constitutiv.

fundamental al acestuia. Forma riguroasă (uneori forma fixă de sonet, ghazel etc.) sau formula metrică severă, încetățenind, programatic, în „graiul traco-roman” armonia pură a structurilor metrice antice⁵, nu e un element adăugat de tehnică „exterioară”, nu e un gratuit exercițiu de virtuozitate care amenință să convenționalizeze viziunea, ci e una dintre modalitățile *luptei poeziei cu limbajul*, unul dintre poli tensiunii dintre viziune și limbaj din a căror armonizare se naște discursul poetic.

Laboratorul eminescian este, de aceea, permanent preocupat de posibilitățile tehnice ale versificației românești. Dicționarul de rime exersează rime noi, surprinzătoare, în împerechieri de cuvinte care nu reprezintă doar performanțe tehnice, ci conțin deja, latent, posibilitatea unor asocieri semantice inedite (Caracudă / nu dă; bufă / nu fă; Anatolia / folia / Golia / molia; frâncă / Bojâncă; tablă / rablă / aimable; îngaimă / stai, mă!; paradoxă / ortodoxă; antropologie / tautologie / etnologie; lirici / empirici / ilirici; descarc / Jeanne d'Arc / parc; Gluck / năuc / uluc; Francisc / risc; bold / Leopold; demi monde / rond / „La Fronde”; vom face-o / Boccacio⁶).

Două distihuri izolate, publicate de Perpessicius la *Exerciții & Moloz*, sunt, evident, încercări ingenioase de a plasa în rimă nume de minnesângeri și trouveri:

..... aide,
Walter von der Vogelweide!

Venea încet, sunând din corn,
Cu dulce glas, Bertrand de Born⁷.

Dar, prin chiar punerea lor sub accent, în rimă, numele vechilor poeți, mai rar întâlnite în spațiul cultural românesc, își sporesc nota exotică și puterea de evocare; cele două simple exerciții de versificație creează, prin invocație (*aide!*) sau prin asociere cu sunetul magic al cornului, impresia smulgerii, din timpuri și spații îndepărtate, a unor întruhipări originare, pure și melodioase, ale poeziei înseși.

Pornind de la schema metrică cristalizată în *Stelele-n cer*, care se

bazează, ca și *Oda*, pe adaptarea unui metru antic (aici, coriambul, exersat, din tinerețe, în *Sara pe deal*), manuscrisele eminesciene conțin un lung șir de exerciții pentru o singură strofă

*(Floare de crâng,
Astfel viețile
Și tinerețile
Trec și se stâng),*

în permutări succesive ale cuvântului final din primul vers, antrenând, evident, modificarea întregii strofe. Aceste exerciții colaterale pleacă de la premisa schemei metrice

— v v —
v v v — v —
v v v — v —
— v v — ⁸,

și înlocuiesc „floarea de crâng” prin: floare de tei (— de lan, — de lunci, — de mai, — de-april, — de deal, — de vad, — de văi, — de nuc, — de drum, — de lac, — crin, floarea lui Crist, flori de cireș, — de mormânt etc.). Din exercițiile de versificație, răsar pe alocuri strofe integral sau parțial memorabile, al căror farmec provine, în mare măsură, din alternarea celor două tipuri de strucură ritmică (coriambul din versul 1 și 4 încadrând simetric strofa într-un univers sferic, perfect închis, între care se desfășoară, liber, discursul versurilor 2–3), și — pentru câteva dintre strofe — din puțin obișnuitele, în versificația românească, rime dactilice din versurile mediane:

*Floarea lui Crist,
De-atunci gândesc mereu
Și nici nu știu ce vreau,
Pururea trist.*

*

*Flori de mormânt,
În taina serilor,*

*Eu dau durerilor
Aripi de-avânt.*

*

*Floare de vad,
Asemeni zorilor,
Căderii florilor,
Stelele cad.*

*

*Floare de corn,
Dulce vestindu-mă,
Întinerindu-mă
Sună din corn.*

Același efect original, recuperat, de *descântec* al versului, care se ritualizează în formule ce par ale unui glas irezistibil de dincolo de conștiință, apare, într-o puțin cunoscută postumă, *Peste codri sta cetate*, ca descântec de coborâre, de atragere spre „văile” lumii, rostit de un zburător:

*Scoală-te, supune-te
Valului de sunete*

.....

*O, te pleacă plângerilor,
Tu, crăiasa îngerilor,
Lasă zidurile tale.
Vino-n vale, vino-n vale.⁹*

Descântecul zburătorului, care e, totodată, glas al subconștientului pentru principesa Mărgărita, reappare, într-un cu totul alt context, într-o *Rugăciune* a lui Eminescu închinată Fecioarei și inclusă, într-o primă variantă, în poemul *Tu twam asi*:

*Crăiasă alegându-te
Îngenunchem rugându-te
Înalță-ne, ne mântuie,
Din valul ce ne bântuie.*

.....

*Privirea-ți adorată
Asupra-ne coboară,
O, maică preacurată
Și pururea fecioară
Maria!*

*Noi, ce din mila sfântului
Facem umbră pământului
Rugămu-ne-ndurărilor
Luceafărului mărilor;
Ascultă-a noastre plângeri,
Regină peste îngeri,
Din neguri te arată,
Lumină dulce clară,
O, maică prea-curată
Și pururea fecioară,
Marie!*

Această *rugăciune* nu trebuie să creeze impresia unui Eminescu poet creștin. Pentru că gândirea lui Eminescu este, prin excelență, gândirea unui spirit ateu, pentru care mitul creștin are, ca și miturile grecești sau mazdeiste (v. combinarea lor în *Demonism*), numai valoarea tranzitorie a oricărui limbaj mitic figurat. Mitul (creștin sau de altă natură) nu e, așadar, pentru Eminescu, decât o proiecție a gândirii umane care încearcă să prindă, prin el, eternitatea. Ca și Arghezi mai târziu, Eminescu a reținut însă din mitul creștin câteva elemente care au devenit, în opera sa, vocabule ale discursului poetic. Imaginea unui Cristos părăsit de Tatăl ceresc (mai puțin patetică și mai puțin umană decât aceea, argheziană, din *Duhovniceasă*) se asociază cu ideea generală a divorțului dintre mit și credință (*Dumnezeu și om, Christ*), sau cu imaginea de spirit părăsit de Idee („Ideea m-a lăsat...”) a lui Napoleon din *Memento mori*. Maria însă, miraculoasa imagine mitică a feminității ce răscumpără păcatul Evei, cumulând funcțiile de „pururea fecioară”, de mamă divină (prin imaculată concepțiune) și de goethean etern-feminin, este pentru Eminescu un mit central, simetric și compensativ celui al demonului (sau al gândirii damnate), fapt

dovedit, de altfel, prin frecvența numelui de Maria în onomastica feminină eminesciană. Urmând sugestiile acestei onomastici, valoarea de „cuvânt” pe care mitul o comportă în vocabularul poetic general ne apare ca evidentă și, ca atare, nu aspirăm să o motivăm biografic nici măcar în cazul, arhicunoscut, când *Cleopatra* (cu atât de dramatic latine rezonanțe în colateralele *Odei*) știm că nu e regina Egiptului decât după ce a fost, printr-un joc (onomastic) al hazardului, dorita Cleopatră Poenaru:

*Lună duce-ai fost în acea plăcută
Sfântă noapte când Cleopatra tristă
(Când suspina Cleopatra)¹⁰*

Și atunci când destinele eroilor eminescieni nu sunt guvernate de înțelepciune și poezie, de o moartă Sofia și de o agonizantă Poesis (*Geniu pustiu*), nu sunt oprite, o clipă, de o insignifiantă Lila, care n-are decât nevinovăția plicticoasă a crinului, sau nu sunt modificate de voința imperială a unei Cezare (*Avatarii faraonului Tlă, Cezara*), ele vor fi mântuite, în cele din urmă, de o etern prezentă Marie (*Sărmanul Dionis, Strigoii, variantele romanului Geniu pustiu*¹¹ etc.). *Rugăciunea* lui Eminescu nu e, așadar, o rugăciune creștină către divinitatea feminină benefică, celebrată mai ales în ritul catolic, ci e, mai mult decât o rugăciune, un descântec, un descântec de coborâre, ca cel al Cătălinei din *Luceafărul* („Coboară-n jos, luceafăr blând..”), sau ca cel, deja amintit, din *Peste codri sta cetate* („Vino-n vale, vino-n vale”).

„Descântecul de coborâre” ni se pare a fi formula rituală spre care poezia eminesciană aspiră. El este structura materială prin care Ideea primește *trup* verbal, trecând nu prin conștiință, ci prin structurile ritmice cosmoteice ale subconștientului. De aceea, tehnica „exterioră” eminesciană ne apare ca o tehnică a descântecului, de aceea *Luceafărul* nu ni se pare „laborios”, ci riguros ca o vrajă, de aceea antumele „neptunice” nu ni se par inferioare expresiei poetice necenzurate din postumele „plutonice”¹² – căci poezia nu ni se pare înrudită cu libertatea universalei confuzii care duce spre nebunie, ci cu puterea cosmotice a descântecului.

Putem vedea în tehnica poetică o preocupare convențională doar atâta timp cât ea apare ca tipar al „dicției înalte” pentru „idei” sau „sentimente” traducibile și într-un alt limbaj, așa cum se întâmplă în literatura pașoptistă. Poezia pașoptistă e un mod de a „orna” discursul politic, transformându-l în discurs poetic, în timp ce poezia eminesciană e un descântec ce pune în ecuație „poetică” lumea. În începuturile ei, versificația eminesciană este tributară, evident, celei pașoptiste și comportă, ca atare, caracteristicile unui discurs ce ornează (prin ritm, rimă și, mai ales, prin tropi) realitatea unanim perceptibilă, evidențiindu-i potențialitățile „poetice”. E o observație curentă a criticii, de la Ibrăileanu¹³, și, mai apoi, T. Vianu¹⁴, faptul că poezia lui Eminescu trece de la stilul *imagé* al primei perioade la economia de figuri poetice a poemelor de maturitate. În fond, nu ar trebui să vedem în această evoluție o abandonare a ornamentului în favoarea unei absolute „simplicități” a discursului poetic (o atare „simplicitate” e, de altfel, iluzorie¹⁵), ci o evoluție de la figurile de stil spre *figurile de structură* (în limbaj consacrat, spre *figurile gramaticale*¹⁶) sau spre aparent tradiționale structuri metrice fixe.

Am văzut că poezia de tinerețe a lui Eminescu își asumă lexicul poetic pașoptist (combinație de limbaj mitologic clasic și elan poetic romantic), căruia îi descoperă și îi restituie însă motivația de profunzime în modelul cosmologic platonician, începând cu poema *Ondina*. Din această perspectivă, fiecare epitet este o determinare materială a ideii, fiecare comparație e un efort de a echivala două ordini (reală și ideală) ale existenței. Stilul *imagé* își are motivarea psihologică și ideologică în viziunea platoniciană care postulează realitatea Ideii (de unde epitetele morale pentru termeni fizici, analizate de T. Vianu¹⁷). În clipa în care divinul e echivalat cu neființa (sau nedeterminarea), în limbajul poetic eminescian devin active valorile negative¹⁸, în care T. Vianu vedea o trăsătură caracteristică a stilului poetic al lui Eminescu¹⁹.

Nimic mai semnificativ pentru virtuțile limbajului poetic eminescian de maturitate decât o comparare cu limbajul lui Heliade, precursorul celebrat în ode de tinerețe. Spre a capta imaginea universului preexistent în gândirea divină, Heliade încearcă în

Anatolida să frângă limitele limbajului nu dezvăluindu-i (sau modificându-i) structurile gramaticale, ci desființând limitele (oricum, nu legice, ci convenționale) ale lexicului. Spre a zugrăvi paradisul, Heliade, care respectă structura gramaticală a frazei românești, revoluționează (din păcate, fără consecințe) lexicul nostru poetic, creând, prin experiment, un limbaj ne-natural, așa cum ne-natural (sau supra-natural) e și paradisul din *Anatolida*:

*Pe muntele de aur, în stânci de adamante,
Cu pulbere de stele, verzit de imortali,
Umbrit de cedri-eterii, florat de amarante
Și unde se dezvoltă virtuțile florali*
.....
.....

*Cerești, eterii trombe în spațiuni răsună,
Puteri, tării de angeli svol repezi...*²⁰

Limbajul Ideii este, așadar, pentru Heliade (după cum va fi, cu un simț poetic superior, pentru Nichita Stănescu), un limbaj al rădăcinilor primordiale, ceea ce dă o motivație poetică etimologismului heliadist. Același limbaj al Ideii în starea de Absolut (echivalată, hegelian, cu starea de neființă) se traduce la Eminescu prin limbajul curent, trecut însă în formă pur negativă – căci neființa ca nedeterminare înseamnă supracategorial, înseamnă nu rădăcina primă a verbului, ci negarea lui:

*Pe când nu era moarte, nimic nenuritor,
Nici sâmburul luminii de viață dătător,
Nu era azi, nici mâine, nici, ieri, nici totdeauna...*
(Rugăciunea unui dac)

La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă
.....
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă.
(Serisoarea I)

Căci unde-ajunge nu-i hotar
 Nici ochi spre a cunoaște,
 Și vremea-ncearcă în zadar
 Din goluri a se naște.
 Nu e nimic și totuși e
 O sete care-l soarbe...

(Luceafărul)

Tehnica poetică eminesciană evoluează astfel de la limbajul *imagé* al primei etape (care prinde determinările materiale ale ideii sau structurile ideale ale materiei) spre formule supracategoriale, negative în ordinea gândirii logice, spre o tehnică de i-realizare a obiectului (pe care am urmărit-o în capitolul dedicat eroticii) sau spre versul liber, utilizat (ca o expresie a libertății spiritului demonic) în cea de a doua etapă a creației. Postumele, care îi creează lui I. Negoïtescu impresia superiorității libertății plutonice față de discursul neptunic, inteligibil și convențional, nu ne apar drept etapele originare și autentice ale unui proces de creație care ar fi, întregul lui, un proces de convenționalizare și degradare a viziunii poetice originare. Majoritatea poemelor eminescine în vers liber (caracteristice etapei pe care am numit-o demonică a creației sale), nici nu sunt transcrise ulterior, în antume, în vers clasic. (*Fata-n grădina de aur* nu e o variantă, ci un poem complet independent față de *Luceafărul* etc.).

Tehnica i-realizării și limbajul supracategorial al negației ar caracteriza astfel, în raport cu limbajul poetic *imagé* al începuturilor, a doua etapă a creației eminesciene, etapa negării demonice a modelului cosmologic platonician.

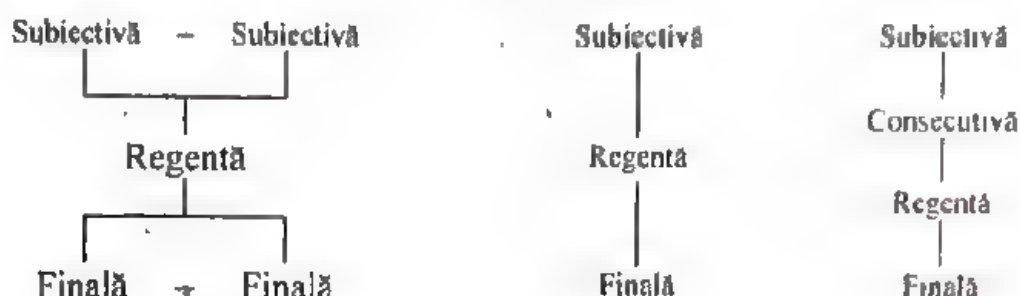
Dar, chiar în manuscrise, poemele mari de structură romantică, scrise în vers liber și mizând pe imagini mitice totalizatoare, apar doar până spre 1876. În cea de a treia perioadă de creație, cea a unei viziuni tragice asupra lumii, poezia devine (prin metru – adesea, ritm antic –, prin rimă și prin înlocuirea liberelor figuri de stil cu figuri gramaticale, lipsite de libertate, vizând structura poemelor) un text care tinde spre „rigoarea și coerența magico-matematică a descântecului. Iată, spre pildă, structura elegiei erotice *Și dacă...*”

publicată în 1883: întreaga poezie conține un singur epitet (norii *deși*) și dacă ne-am încăpățâna s-o urmărim pe linia de analiză a limbajului ornat, ea ne-ar apărea ca un text total apoetic. Cele trei strofe se structurează aproximativ simetric în 2 (1) propoziții subiective, o regentă (straniu redusă la expresia pură a existenței: *E*) și două finale (în unele analize lingvistice tratate ca predicative). Structura unică (subiectiva – vizând existența naturii, regenta – vizând existența pură, finala – vizând existența spiritului) stabilește un raport de dependență între două ordini ale existenței (natură – gândire):

*Și dacă ramuri bat în-geam
Și se cutremur plopilor,
E ca în minte să te am
Și-ncet să te apropii.*

Această dependență e subliniată prin mișcarea, deja comentată de noi, a oglindirii: „baterea” ramurilor în geam, *oglundirea* stelelor în lac sau a lunii în lăcuș sunt acțiuni-subiect, care declanșează eternizarea, prin reflectare în gândire, a imaginii iubirii, asociată trecătorului tremur al plopilor, dar și eternului joc al luminii astrale în oglinzile acvatică. Dacă vom considera tropii (expresii ale asocierilor libere ale fanteziei) ca impulsuri „solistice” ale limbajului, întreaga operă de maturitate a lui Eminescu, în care economia extremă a figurilor de stil e compensată fie de prezența figurilor gramaticale, fie de cea a unui metru extrem de riguros (ca cel antic din *Odă*), ne va apărea, în termeni muzicali, drept expresia unui limbaj *obligat*, opus limbajului liber, romantic, din poeme ca *Mureșanu*, *Demonism*, *Într-o lume de neguri* etc. În termeni muzicali, un concert cu pian (vioară sau un alt instrument) obligat este un concert în care instrumentul citat, tradițional instrument solist, își pierde libertatea solistică și devine element constitutiv al ansamblului instrumental. Instrumentul „obligat” din concertele moderne reface, la un alt nivel tehnic și pe alte baze ontologice, destinul prototipului său ²¹ din vechile *concerti grossi* – și concertul modern recompune – după etapa romantică a libertăților și virtuozităților solistice – vechea imagine a coincidenței

solist-ansamblu sau, mai precis, originara fuziune, nedesprindere a unei voci privilegiate din ansamblul vocilor lumii²². O asemenea structură caracteristică limbajului obligat reprezintă simetria sintactică aproape perfectă din *Și dacă...*:



O asemenea structură riguroasă o reprezintă și premisa metrului antic din *Oda*, asupra căreia ne vom opri, nu înainte de a sublinia faptul că această tendință spre rigoare logică a limbajului va deveni la Eminescu o nostalgie a limbajului universal, limbajul de pure formule matematice²³. Astfel, evoluția limbajului poetic eminescian poate fi schițată pornind de la limbajul romantic, individualizant prin virtuțile „solistice” ale tropilor, trecând prin limbajul supracategorial al negației și prin cel „obligat” al figurilor gramaticale, spre limbajul universal al purilor categorii apriorice, care au eliminat dintr-însele întreaga materie, limită ultimă a limbajului care ajunge să se nege pe sine și dincolo de care gândirea se întunecă în nebunie. Ce importanță mai are acum care sunt bazele fiziologice ale bolii, când adevărul ei adânc, nici ereditar, nici „contagios”, e cel al depășirii limitelor categoriale ale gândirii? Se poate vorbi de caracterul ereditar sau de morbul ce a declanșat cumplita suferință²⁴, din care se naște *Luceafărul* (așa de puțin „laborios”, așa de necesar într-o ordine, superioară, a existenței întru limbaj) sau *Oda*?²⁵ Poți fi condamnat ereditar sau poți fi contaminat cu germenii unei boli a universalității, care s-ar putea chema dezmărginire? Avem oare dreptul să alegem, așa cum fiecare dintre noi o face – fie și inconștient –, superbul portret eminescian de tinerețe, portretul vienez, cel al unui nespus de pur și de frumos exemplar uman sortit să suporte, zece ani mai târziu,

nebulia care îi tulbură privirile limpezi, durerea peste care trece, în nebunie, euforie? Evident, dreptul acesta – ca și dreptul la limba română pe care o folosim din zorii până în amurgul conștiinței fiecăruia dintre noi – ne este dat ca dreaptă moștenire a lui, a celui crucificat în gând, în trup și în limbă, a celui care s-a retras în nebunie atunci când a devenit insuportabilă povara gândului menit să susțină lumile în ființă²⁶.

Mai mult decât oricare dintre poeziile eminesciene, *Oda* (în varianta ei inițială o autentică odă către eroul ideii care e Napoleon, în varianta ei finală, o odă suferinței, care devine o rugăciune a stingerii) poate marca simbolic evoluția unei gândiri ce se substituie gândirii divine, creatoare de zei și de istorie.

În 1873–1874 vorbește, prin *Odă*, glasul Cezarului modern, Napoleon, care cumulează însă trăsăturile eroului romantic de excepție²⁷. Destinul lui e nemurirea, moartea lui, aparentă, nu e decât o reîntoarcere spre treapta părăsită a unui erou asemenea zeilor, care, singur și atotputernic, nu „se miră” de nimic și se recunoaște, ca un alt Alexandru, în Jupiter Ammon sau în Odin. Să reținem, din această primă variantă a *Odei*, asocierea eroului cu spațiul titanian al mării²⁸ și să reținem, de asemenea, un al doilea element caracteristic: acțiunea istorică apare ca o mișcare de *ogindire* a eroului în mulțime; istoria este oglinda în care eroul primește chip și se contemplă pe sine:

*Ai murit tu? Lumea și astăzi n-o crede
Înfășurat în mant' ai coborât pedestahul .
Ș-amestecat în popor l-au mișcat cu putere
Ochi-ți immobili.*

*Apoi sătul de icoana-ți, de tine singur (s.n.)
Te-ai reurcat pe scări de marmură albă...*²⁹

Într-un al doilea grup de variante, datat de Perpessicius 1879, *Oda pentru Napoleon* devine o odă către propriul spirit, înțeles ca spirit poetic. Asocierea Eu – mare (sau Eu – codru) trece, ca atare, din registrul realului (destinul „insular” al lui Napoleon) într-un registru al destinelor ficționale, care sunt caracteristice poetului și poeziei:

Parcă născut sunt în aproape de valuri
Leagăn având țărni înspumat și rece
Jur împrejur în tremura pustii
Mijloc al mării.

Exilat aici pe pământ de jale
Vlața-mi pare-ostrov, răsărind din valuri,
Un pribeag mă văd dominând pustii
Mijloc al mării³⁰.

În îndelungata evoluție a *Odei* (în metru antic) rămâne constant doar titlul și metru. Dedicată la început unui erou al istoriei și al gândirii active, adică lui Napoleon, Cezar al timpurilor moderne, dedicată mai apoi eroului limbii care e poetul, *Oda* devine, în varianta ei finală, o rugăciune de mântuire a celui care nu mai păstrează nici o caracteristică romantică de erou sau de poet, a celui care reprezintă, pur și simplu, o imagine, prin nimic excepțională, a condiției umane. Chiar elementele aluzive care trimit spre o elegie erotică apar acum, integrate ansamblului *Odei*, ca o treaptă a inevitabilei inițieri prin care spiritul, descins, prin fiecare dintre noi, în lume, trebuie să treacă înainte de a se regăsi, pur, pe sine, în identitatea din începuturi. Părăsindu-și „soclul” și imobilitatea statuară a nedeterminării inițiale, coborând în mulțime, oglindindu-se într-însa ca într-un altceva al său, spiritul uman reface, în destinul său comun, destinul spiritului demiurgic. El se cunoaște în altul (prin acțiune istorică, prin poezie sau prin iubire), dar se cunoaște doar în măsura în care moare³¹. Prin mișcarea oglinirii, *Odă* reface mișcarea divinului din *Scrisoarea I*; existența nu mai apare acum decât ca o proiectare a fiecărui existent într-un altul (ceea ce întemeiază ontologic erotica), iar odihna visată a morții, odihna refuzată lui Hyperion, dar conjurată, în numele condiției umane, în formula riguroasă de metru antic a *Odei*, poate fi recuperată, la nivel individual, prin „reîntoarcerea în sine”, cu prețul ruperii și apoi al reconstituirii prin oglindire a fiecăruia dintre noi în marea ființă a lumii. Refacerea armoniei originare a eului risipit, prin simplul fapt al existenței, în lumea pe care el e chemat s-o întemeieze,

este, astfel, obiectul acestei ode care e, totodată, o elegie a risipirii în timp și o rugăciune a reîntregirii ființei prin moarte.

14) Eroul liric al acestei ode-rugăciune nu mai e nici Napoleon Cezarul, nici Poetul, adică nu mai e nici o ființă cu destin romantic de excepție; în varianta definitivă, *Odă* nu mai e expresia condiției eroului sau a geniului, ci expresia pură a condiției umane. Și, poate de aceea, deși pare o rugăciune de intrare în neființă

*(Ca să pot muri liniștit pe mine
Mie redă-mă!),*

ea rămâne, de fapt, o *Odă* ființei, celebrată prin destinul de pasăre Phoenix al existentului.

NOTE

¹ Evoluția de la odă la elegie, în D. Popovici, *Op. cit.*, p. 303.

² *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 119-120.

³ Asupra căroră, v. I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, traducere Radu Nicolau, Prefață de Mihai Pop, Buc., Univers, 1970, capitolul „Repetabilitatea elementelor inferioare”.

⁴ „Dacă acum, încheind, ne punem întrebarea: ce utilitate are o astfel de cercetare a tehnicii poetului, se cade să răspundem în toată sinceritatea: aproape nici una. Școala o cere și trebuia dovedită sterilitatea ei prin ea însăși”. (G. Călinescu, *Opere*, XIII, p. 643). Cât despre *Odă*, ea este, pentru G. Călinescu, „o urmare neînsemnată a unor studii harnice de versificație latină, făcute pe temeiul lui Horațiu” (*Opere*, XII, p. 365).

*Cum pe deulcea-i liră Horațiu cântă
Îndoind în vers adonic limba-i
Încercat-am barbarizând în graiul
Traco-roman*

(*Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 123).

⁶ M. Eminescu, *Dicționar de rime*, ediție îngrijită de Marin Bucur și Victoria Ana Tăușan, Buc., Ed. Albatros, 1976, p. 60, 62, 67, 76, 82, 87, 119, 147, 154, 158, 160, 164, 166, 169, 365.

⁷ *Opere*, ed. Perpessicius, vol. V, p. 668.

⁸ *Ibidem*, p. 399; exercițiile metrice, la p. 39-406.

⁹ *Ibidem*, vol. IV, p. 114-115.

¹⁰ *Ibidem*, vol. III, p. 119.

¹¹ V. fragmentele publicate de Petru Creția în *Manuscriptum*, 1977, nr. 1 p. 28-36.

¹² I. Negoieșcu, *Poezia lui Eminescu*.

¹³ *Eminescu – Note asupra versului*, în G. Ibrăileanu, *Mihai Eminescu. Studii și articole*, ed. cit., p. 124.

¹⁴ T. Vianu, *Epitetul eminescian*, în *Studii de stilistică*, ed. îngrijită cu studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, Buc., 1968, p. 170-175.

¹⁵ Despre imposibilitatea „limbajului direct” în poezie, v. Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, trad. Ileana Georgescu, tălmăcirea versurilor de Veronica Porumbacu, Studiu introductiv de Mircea Martin, Buc., Ed. Univers, 1975, p. 107.

¹⁶ Asupra căroră, Roman Jakobson, *Poezia gramaticii și gramatica poeziei*, în antologia *Poetică și stilistică. Orientări moderne, Prolegomene și antologie* de Mihai Nasta și Sorin Alexandrescu, Buc., Ed. Univers, 1972, p. 359-369.

¹⁷ T. Vianu, *Epitetul eminescian*.

¹⁸ Procedeu urmărit de Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, p. 60-66; Constantin Noica, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești*, Buc., Ed. Eminescu, 1975, p. 56-57. Despre negație ca formă de expresie a absolutului în filosofia indiană, Sergiu Al. George, *Limbă și gândire în cultura indiană*, Introducere în semiologia indiană, Buc., Ed. Șt. și Enciclopedică, 1976, cap. „Funcția particulelor negative” și în special p. 116.

¹⁹ T. Vianu, *Expresia negației în poezia lui Eminescu*, în *Studii de stilistică*, ed. cit., p. 181-190.

²⁰ I. Heliade Rădulescu, *Anatolida*, în *Opere*, vol. I, *Poezii*, ediție critică de Vladimir Drimba, Studiu introductiv de Al. Piru, Buc., E.P.L. 1967, p. 264, 265.

²¹ Pentru pian, clavecinul în concertii grossi.

²² Ar fi oare abuziv să raportăm această tendință a limbajului poetic eminescian la aceeași, deja citată, poetică a lui Thomas Mann, care regăsește rigorile originare ale limbajului muzical, abandonând (cu conștiința rupturii dramatice) individualismul burghez și idealul său cultural cristalizat în Renaștere?

²³ „Limba universală. Limba de formule, adică de funcțiuni ale celor trei unități: timp, spațiu, mișcare”, în fragmentele publicate de D. Vatamaniuc în *Manuscriptum*, 1977, nr. 1, p. 41.

²⁴ Migrenele care premerg declanșarea bolii, înspăimântându-l pe Russu-Șirianu („Smulge-mi capul”, șoptește Eminescu, extenuat de durere), se transformă, în timpul bolii, în obsesia că cineva vrea să-i fure comoara ascunsă în cap (Mărturiile lui Russu-Șirianu comentate de George Munteanu, *Hyperion*, I. *Viața lui Eminescu*, Buc., Ed. Minerva, 1973, p. 295).

²⁵ Pentru Nichita Stănescu, primul vers al *Odei*, „prin sintaxa lui ciudată (...). trebuie neapărat să corespundă unei molecule existentă în materie” (*Cartea de recitare*, p. 41).

²⁶ Poate de aici starea de eliberare, de euforie a lui Eminescu în timpul bolii.

²⁷ *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 116-117.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Comentariile asupra cadrului titanian, în D. Popovici, *Op. cit.*, p. 303-307.

³⁰ *Opere*, ed. Perpessicius, vol. III, p. 117.

³¹ „Dar nu viața care se ferește de moarte și care se prezervă pură față de distrugere, ci aceea care suportă moartea și se păstrează în ea este viața spiritului. Spiritul își câștigă adevărul său numai întrucât el se regăsește în ruperea absolută.” (Hegel, *Fenomenologia spiritului*, ed. cit., p. 25).



RÉSUMÉ

Le présent ouvrage, un essai de sémantique ontologique, s'est proposé de définir l'oeuvre de Mihai Eminescu, dans son évolution intérieure, comme une succession de solutions existentielles – et par conséquent poétiques – du rapport être-histoire-univers-(langage). L'un des concepts fondamentaux autour desquels la démonstration s'organise (dans son effort pour dépasser les limites restrictives, de style ou de vision, des courants littéraires) est celui du modèle cosmogonique adoptif. La succession des modèles théoriques de l'univers est, cela va sans dire, déterminée par le stade d'évolution des sciences, de la physique en premier lieu, des mathématiques (de la géométrie) et de l'astronomie. Mais au-delà du conditionnement scientifique objectif des modèles cosmogoniques, ceux-ci comportent aussi, à notre avis, un conditionnement ontologique, qui peut se trouver parfois en divergence avec l'évolution des sciences exactes. Dans ce cas, la *Weltanschauung* d'une époque est dominée, souvent inconsciemment, par un modèle cosmogonique adoptif, qui peut fort bien ne pas coïncider avec le modèle cosmogonique officiellement reconnu par la pensée scientifique du temps. Le modèle cosmologique nous apparaît ainsi, avant même d'avoir été expliqué scientifiquement ou interprété philosophiquement, comme l'une des catégories du subconscient conçu, suivant Lucian Blaga, en tant qu'espace psychique cosmotique.

L'histoire de la cosmologie européenne a parcouru trois grandes étapes scientifiques (voir à ce sujet Jacques Merleau-Ponty et Bruno Morando, *Les*

trois étapes de la cosmologie): l'étape antique, qui a survécu jusqu'aux XVI^e – XVII^e siècles et a cultivé un modèle cosmologique de type sphérique; l'étape correspondant à la physique classique, newtonienne (XVII^e – XX^e siècle), axée sur un modèle de l'univers en tant que mécanisme; enfin l'étape contemporaine, déterminée par la révolution einsteinienne de la physique. Cependant, cette évolution historique n'apparaît plus comme une ligne droite si l'on prend en considération les phénomènes de morphologie de la culture. On sait, par exemple, qu'il existe une parenté étroite entre le baroque et le romantisme, parenté due à la récurrence d'éléments de style baroque dans le romantisme. Or, dans ce contexte, la notion de modèle cosmologique apporte un critère supplémentaire – mais essentiel – de différenciation non seulement historique, mais aussi typologique, en ce qui concerne la structure baroque et celle romantique. Le baroque est fondé sur le modèle cosmologique du "mécanisme", offert par les sciences contemporaines, et cultive en conséquence la vision d'un univers décentré, dépourvu de la perspective offerte par un point de vue privilégié et soumis au devenir historique, c'est-à-dire sujet à une perpétuelle métamorphose. Le romantisme, en échange, adopte – contre le courant scientifique du temps – le modèle cosmologique sphérique de l'antiquité qui, à l'aube de la pensée scientifique européenne, avait fourni des arguments scientifiques aux visions cosmologiques mythiques et avait traduit en termes astronomiques une image des mondes harmonieux, axés sur un *Axis mundi* et structurés autour d'un centre. Comme intuition préontologique, le modèle cosmologique est l'expression d'un certain mode d'existence de l'être *dans le monde*. Contrairement au "saturnien" baroque, l'exilé romantique, tout en souffrant de la même inquiétude existentielle, ne nourrit toutefois pas le sentiment d'un déracinement absolu, car il cultive la nostalgie d'une patrie cosmique ou l'aspiration vers une patrie cosmique qui lui a été – ou lui sera – dévolue.

Nous avons nommé, conventionnellement, *modèle platonicien* le modèle sphérique de l'univers et *modèle kantien* l'image de l'univers en tant que mécanisme. Nous avons identifié comme schéma ayant modelé inconsciemment la culture de la génération de 1848 l'image platonicienne des mondes, qui a déterminé le lexique poétique – aussi conventionnel qu'il puisse paraître – du temps ("ange", "harmonie", "doux", "frêle", "blanc" etc.) et ses motifs poétiques fondamentaux (le monde paradisiaque, la valeur de l'eros, l'harmonie cosmique, l'harmonie historique ou "concert des peuples", le concept de "mission" etc.). Issue de la tradition de l'époque 1848, la poésie éminescienne nous apparaît comme parcourant trois étapes: la première, en

consonance avec la vision romantique de 1848, est fondée sur un modèle cosmologique platonicien et a, comme héros lyrique préféré, l'enfant ou le *barde*; la deuxième, marquée par de puissantes confluences avec la pensée de Schopenhauer, dévoile le caractère illusoire, tel un rêve subjectif, de l'harmonie platonicienne des mondes, est obsédée par le problème du sens de l'existence humaine dans ce monde et tente de résoudre cette crise à la manière romantique, par la constitution d'univers harmonieux compensateurs: l'hypostase symbolique la plus caractéristique pour cette période est le *démon*. La dernière étape de la création éminescienne abandonne le modèle cosmologique platonicien (qu'elle avait commencé par adopter avec enthousiasme avant de le traiter sur un plan polémique), pour s'appuyer désormais sur un modèle cosmologique de type kantien qui, au-delà des visions romantiques et optimistes des débuts ou schopenhaueriennes et pessimistes de l'étape intermédiaire, a abouti à une vision tragique de l'existence où le divin est le non-être et l'hypostase humaine fondamentale, investie à la fois de la lucidité du démon et des attributs de demiurge du dieu absent, est le *César*. Parallèlement à la synthèse entre la pensée de Hegel et celle de Schopenhauer opérée par Nietzsche dans la *Naissance de la tragédie* et, historiquement, indépendamment d'elle, la vision tragique éminescienne cumule des éléments hégéliens (intégrés, dès sa première jeunesse, par l'intermédiaire de la traduction de l'ouvrage de Röscher, *L'art de la représentation dramatique...*) et des éléments schopenhaueriens, mais en les dépassant dans une synthèse originale qui préfigure souvent, comme idées, la phénoménologie de notre siècle et, comme conception littéraire, la poésie de Thomas Mann (tributaire, pour sa part, de Schopenhauer, Wagner et Nietzsche).

Le chapitre II, qui s'occupe de l'univers paradisiaque correspondant au modèle cosmologique platonicien de la première étape de la création éminescienne, examine la relation entre la poésie de Eminescu et celle de la génération de 1848, commentant leur idéal poétique commun (le barde messianique) et la persistance du lexique de 1848 dans l'oeuvre éminescienne à ses débuts. À une lecture attentive des grands poèmes de jeunesse de Eminescu, cette relation entre lui et ses prédécesseurs s'avère un phénomène plus compliqué qu'une simple continuité, assumée d'ailleurs à titre de programme dans l'ode *La Héliade*. Chez lui, il ne s'agit plus d'une démarche de perpétuation d'une tradition poétique devenue conventionnelle dès 1848, mais d'une tentative de récupérer les valeurs originales et les motivations ontologiques du lexique poétique de la génération de 1848. Le poème *Ondine*

(avec ses variantes *La source* et *Echo*) essaye de ressusciter le langage poétique par une interprétation explicite du modèle cosmique platonicien qui lui a donné naissance. Une série de motifs poétiques en rapport avec le modèle platonicien des mondes – la *musique des sphères*, la *dance* (avec ses variantes d'êtres *flottant* ou *glissant* sur l'eau), la valeur sacrée du *nombre*, l'*eros* en tant que *daimon* médiateur entre les niveaux d'existence cosmique, l'état d'*enchantement* comme tonalité de l'existence, la *lumière* comme substance du monde, etc. – sont ainsi récupérés et définitivement intégrés au lexique de la poésie éminescienne. La topographie mythique de l'univers (réactualisée dans la cosmologie platonicienne) fournit le schéma structural de la poésie *Le Soir sur la colline* (comprise à l'origine, à titre d'aria, dans le poème *Echo*) ou du poème *Conte du mage qui a visité les étoiles*, qui postule la consubstantialité de la pensée divine, dans un univers essentiellement harmonieux.

Le chapitre III (*La conscience historique et le drame de l'aliénation de l'esprit dans le temps*) analyse comment Eminescu s'est détaché du modèle cosmologique platonicien. Au temps équinoxial – le temps cosmique du perpétuel équilibre – il oppose maintenant la vision de l'érosion des mondes soumis au temps historique, avec ses moments de crise ("points de suture"). Cette érosion, il la ressent au niveau de l'existence individuelle comme une aliénation. Envahi par "l'oubli", l'être se détache de sa "source" (*À l'am F.I.*), perd son "intégralité" (*O, sagesse, tes ailes sont de cire*), devient opaque à sa propre histoire (*Les années ont passé*) ou se dédouble en un moi empirique et un moi impersonnel, contemplant sa vie comme le spectacle funéraire d'un autre (*Mélancolie*). La topographie mythique de l'univers propre à la première étape de la création éminescienne est remplacée maintenant par une polarisation symbolique de l'espace, très bien rendue par l'antinomie du titre *Forêt et salon* ou par l'opposition *forêt* (espace de "l'enchantement", régi par les lois du temps équinoxial, dans *O, reste!*) *église ruinée* (architecture déserte, vidée de son sens). Le dédoublement du moi et la relégation de l'être dans le temps historique mènent à une dévalorisation de la pensée mythique et, en même temps, à une crise du langage poétique. De sa valeur initiale de langage naturel du mythe, à l'âge paradisiaque et messianique des "bardes", créateurs des "écrits roumains" (célébrés dans la mythologie poétique de la première partie des *Épigones*), le poème devient, à une époque de pensée critique, "jeu d'images". Flétrissant l'"épigonisme" dans les termes de l'ironie romantique, Eminescu vit avec lucidité la crise poétique de sa génération, quoique sans accepter la solution

ironique de cette crise. De même que Hegel, Eminescu dénonce l'ironie romantique comme une vue d'une insubstantialité fondamentale du monde. De même que Hegel, dans sa *Phénoménologie de l'esprit* et que Thomas Mann plus tard, Eminescu sait qu'il appartient à une ère par excellence apoétique. Le concept éminescien de poésie se situe (tout comme le concept d'art dans le *Docteur Faust* de Thomas Mann) au lieu de rencontre de la poésie expressive héritée du romantisme et d'une poésie objective de facture absolument moderne. C'est pourquoi les symboles éminesciens de la poésie sont, à notre avis, le *miror d'or* (adaptation magico-romantique, dans'un sens "expressif", de l'ancienne conception mimétique) et l'*hiéroglyphe*, qui "cryptographie" le monde, faisant de la poésie un langage autarchique et hermétique. Tel qu'il apparaît dans la *V^e Lettre*, le démon aveugle de la création, aspirant à sa libération par le rêve apollinien de la beauté, est étroitement apparenté au "moi lyrique" suivant l'acception que lui donne Nietzsche dans *Naissance de la tragédie*. L'acte créateur n'est pas seulement libération par l'image apollinienne de la force dionysiaque, il est aussi *sacrifice*. Dans la vision de Eminescu, l'acte de création dévore le créateur, le sacrifie: d'où la présence obsédante dans son oeuvre de l'image du sculpteur aveugle ou manchot, ou bien du musicien qui devient sourd à force de déchiffrer la musique des mondes, parvenant finalement au "comble de la douce musique des sphères", et qu'il nomme même, dans *Archaeus*: Beethoven.

En ce qui concerne la poétique éminescienne, une observation s'impose. L'oeuvre de Eminescu n'est pas – comme celle de Héliade ou de la plupart des romantiques – l'expression d'une foi dans les vertus créatrices de la parole poétique, qu'ils assimilent au Logos sacré. Pour Eminescu comme pour eux, le fondement et la condition de l'existence est la pensée, mais pour lui l'expression première, immédiate de la pensée n'est plus le Verbe. Eminescu ne croyait pas qu'au commencement était la Parole, car pour lui la pensée, qui seule a des valeurs de démiurge, peut s'exprimer – et donc se réaliser – dans une multiplicité de langages, dont la plupart sont articulés directement comme formes d'existence. Ainsi, les eaux "pensent" l'écume ou les vagues, le ciel "pense" les nuages, les rayons de la pensée dégagent (sans avoir à prononcer un "Fiat lux") la lumière du chaos (*Dans un monde de ténèbres*), et ainsi de suite. La poésie n'apparaît plus chez lui comme le Verbe sacré, comme une forme spontanée, naturelle de l'existence, mais comme résultat d'une *lutte avec le langage*. La poétique de Eminescu est greffée sur une méfiance fondamentale à l'égard de la parole, aussi la pensée éminescienne évolue-t-elle, dans

l'ensemble, vers une interprétation philosophique du "langage universel", qui n'est pas le langage de la poésie, mais celui de la formule mathématique.

A l'instar de la synonymie antique (gréco-latine) entre *daimon* et *genius*, le démon et le génie se confondent souvent dans l'oeuvre de Eminescu (dans le poème *La Fille dans le jardin d'or* ces deux termes sont parfaitement synonymes). Avec des accents schopenhaueriens, le daimon platonicien devient démiurge, volonté indestructible d'être, tandis que le divin devient démon, ce qui lui vaut des qualifications éthiques péjoratives (divin = le mal). Lorsque – ce qui arrive d'ailleurs rarement – les héros de Eminescu sont animés de volonté de puissance (comme Bogdana et Sas dans le drame *Bogdan-Drăgoș*, ou comme Brigbel dans *Les Jumeaux*), ils deviennent des héros démoniaques dans le sens shakespearien du terme, acceptant et appliquant la leçon de la malfaisance divine, c'est-à-dire mettant en oeuvre une rébellion historique contre les âges patriarcaux placés sous le signe du temps équinoxial. En revanche, lorsque les héros de Eminescu s'opposent à la malfaisance divine, ils cultivent une rébellion métaphysique et deviennent – par les vertus de la connaissance et de la négation – des démons de facture romantique. Pourtant, ils demeurent des démons tourmentés par la nostalgie du paradis perdu et font plus d'une fois partie de la catégorie des damnés romantiques à l'étoile-morte.

Cependant, la négation d'un univers créé par la malfaisance divine ne constitue qu'une étape passagère de la pensée poétique éminescienne. Torturés par la nostalgie du paradis perdu, les démons éminesciens aspirent à le reconstituer au niveau subjectif d'univers compensateurs, par le truchement de la poésie, du rêve, de la magie, du sentiment historique ou de l'amour. Le chapitre III de l'ouvrage traite de la structure de ces *Univers compensateurs*, constructions de l'esprit qui se sont substitué au démiurge malfaisant. Si le cérémonial social (tel que l'enregistre, à la manière de Bacovia, *Je contemple la ville fourmilière*) se manifeste comme un rituel de l'évasion devant la conscience de la temporalité, la poésie éminescienne se situe délibérément sous le signe d'un sentiment aigu du temps pur; ce sentiment devient même le sujet de la poésie *Solitude*, tentative de retrouver le temps équinoxial et de surmonter, par la satire ou l'élégie, l'aliénation de l'homme soumis au temps historique.

Dans *Odin et le poète*, la reconstitution de l'espace mythique de la poésie équivaut à une réauthentification des conditions de la communication poétique, au-delà de l'émancipation moderne du langage par rapport à son créateur. Cette authentification implique la confirmation du rêve apollinien de

la poésie, né des profondeurs cosmotiques de l'être, comme l'expression de "sa nuit claire". Dans le "tableau dramatique" *Mureșanu*, la poésie retrouve sa substance perdue, découvrant la liberté et l'enchantement de la pensée onirique.

Le sommeil même apparaît comme une modalité de récupération de la liberté de la pensée, cependant que la "pensée ensorcelante" du rêve se rapproche des vertus créatrices du génie, pénétrant tout naturellement dans "le domaine de la pensée incréée" (*Mureșanu*); le rêve se définit ainsi comme un état intermittent de génialité. La structure de l'univers éminescien est, en grande mesure, celle qui procède de la pensée affranchie par le rêve; elle est donc une structure onirique, ainsi qu'il ressort encore plus clairement du mode d'organisation de l'espace dans la prose de Eminescu (*Le Prince Charmant d'une larme*, *Le Pauvre Dionys*, etc.). Le sommeil, associé à l'amour, devient dans les idylles éminesciennes un moyen de récupérer l'état perdu d'enchantement. Dans certains contextes, la mort a des sens proches de ceux du sommeil. Dans les variantes de la poésie *À l'étoile*, l'apocalypse apparaît comme une révélation pétrifiée des lumières dans la lumière, cependant que dans *À la mort de Neamtu* la mort elle-même apparaît comme un chaos de lumière. Conjurée en vain par les héros-démons de *Mureșanu* ou de *La prière d'un Dace*, la mort est apparence pure, dans *Les Avatars du pharaon Tlâ* elle est immersion temporaire de l'être dans un sommeil cataleptique, mais elle retrouve dans *Je n'ai plus qu'un seul désir* sa valeur de sommeil éternel, par lequel se réalisent l'intégration cosmique de l'être "exilé" dans le monde et la récupération de sa patrie cosmique.

De même que la poésie, le rêve ou la mort, la magie – pratiquée avec réticence par le héros du *Pauvre Dionys* – représente un moyen de récupérer la structure de l'univers platonique. L'aventure métaphysique de Dan-Dionys est la transcription épique de son monologue intérieur; *Le pauvre Dionys* est une nouvelle expérience sur la liberté et les limites de la pensée, où l'erreur devient synonyme du non-être et la rêverie magique a des valeurs cosmotiques.

Au niveau de la vie d'un peuple, l'histoire acquiert la qualité de fondation et d'authentification de l'existence de l'organisme national. Dans la pensée éminescienne, l'histoire des Roumains comporte trois grandes étapes: l'âge mythique, où il y a confluence entre un dacisme romantique et une image humaniste de Rome, par exemple dans le tableau de la Dacie mythique de *Memento mori* ou dans le drame sacré *Décébat*; l'âge héroïque, celui des "fondateurs" de l'Etat, où coexistent le sentiment de l'enracinement cosmique

par l'intermédiaire de la terre dace et les vertus héroïques de Rome: enfin, l'âge contemporain, celui de l'aliénation du peuple et de la patrie, démasquée et flétrie en termes véhéments par la satire éminescienne.

Le dernier moyen de récupération du paradis perdu proposé par la poésie éminescienne est l'amour. Associée, à l'origine, à la pensée divine ou angélique, expression de l'harmonie cosmique, *ange* (c'est-à-dire principe harmonisateur elle-même), la femme apparaît dans la poésie éminescienne chargée des vertus libératrices du rêve apollinien, avec des qualifications de *marbre*, de *statue*, d'*icône*. L'amour peut apparaître sous forme de négation de soi-même (*Ange et démon*), de désir nostalgique du non-être (*Hypérion*), d'une voie privilégiée de réintégration cosmique (les idylles), de "miroir" de l'être qui aspire à la connaissance de soi. Au-delà de ces significations, la poésie érotique éminescienne demeure, essentiellement, l'expression de l'absence de "l'autre". Elle est un discours par lequel le rêve (les sonnets, *Diane*) ou la mémoire (les élégies) tente de soustraire au non-être ou au devenir temporel l'image fugitive de la femme aimée en lui conférant un statut illusoire de réalité.

Le chapitre V (*Le Miroir d'or*) analyse la dernière étape de la pensée poétique de Eminescu, celle qui est structurée selon le modèle cosmologique kantien. Dès *Memento mori*, le divin, décelé aux points de solstice des civilisations humaines, apparaît comme le non-être. La place de la divinité absente est prise par le héros tragique de l'histoire, par le César, qui peut prendre les traits de Trajan pour l'épopée daco-romaine ou de Napoléon pour les temps modernes. L'opposition Prolétaire – Empereur reprend, sur le plan social, les antinomies pensée mythique – pensée critique, temps équinoxial – points de solstice, dace – romain et autres. Dans cette dernière étape de la création éminescienne, le divin est, comme dans l'absolu hégélien, le point de la coïncidence parfaite entre l'absolu de la négation et celui de l'affirmation, entre le non-être et "l'être qui ne meurt pas"; en d'autres termes, le divin est l'équivalent de l'état de pure indétermination. La cosmogonie, acte de limitation, de détermination du non-être divin, implique l'institution de la pensée humaine comme principal instrument ("miroir") par lequel le divin, inintelligible en soi, se dévoile sous des apparences intelligibles et se connaît soi-même. D'où la fréquence du motif du miroir et de la réflexion dans l'œuvre de Eminescu, ainsi que du motif du miroir d'or, miroir magique doué de la propriété de capter le monde en Idées. Par rapport au non-être divin, la pensée humaine s'avère chargée des vertus d'un démiurge et, par sa capacité de postuler les concepts fondamentaux, s'identifie aux attributs généraux de

l'être éternel, opposé, dans *Hypérion*, aux apparences accidentelles de ce qui existe.

Le dernier chapitre (*En mètre antique*) examine, d'une part, l'évolution des thèmes éminesciens d'une sphère romantique vers une sphère moderne, liée à la "condition humaine" (les variantes de l'*Ode*), et d'autre part, les circonstances "techniques" de cette évolution. La "technique" n'apparaît pas comme une expérience facultative et dépourvue de conséquences dans le cadre du discours poétique, mais comme une condition fondamentale d'existence de la poésie, comme une "lutte" entre la vision et le langage, selon la définition de Eminescu. La structure de la poésie éminescienne peut être définie comme une incantation en vue de la "descente" ou de la matérialisation de l'Idée. Les modalités de réalisation de cette incantation étaient, au début, celles du langage poétique figuré, imagé, avec une tendance visible à matérialiser les concepts abstraits et à abstraire le matériel (ce qui explique la structure de l'épithète éminescienne dont s'est occupé Tudor Vianu). Dans la deuxième étape de la création éminescienne, le libre langage des tropes est remplacé par un langage où c'est la négation qui domine, c'est-à-dire par la tendance à dépasser, en les niant, les limites conceptuelles de la pensée. La dernière étape de l'oeuvre de Eminescu crée un langage poétique rigoureusement structuré, un langage "obligé", où les vertus individuelles des tropes sont remplacées par des structures fixes – soit par des "figures grammaticales" d'habitude le mètre antique – ou par des poèmes à forme fixe (le mètre de l'ode saphique, des formes de ghazel, la glose, etc.).

Née d'une méfiance foncière à l'égard de la parole, la poésie de Eminescu est l'expression d'une lutte avec le langage, lutte dans laquelle c'est l'esprit qui triomphe, pour parvenir en fin de compte à nier les significations individualisées du langage poétique et à partir à la recherche du "langage universel" des rapports constants, du langage mathématique, le seul susceptible de traduire en Idée la structure de l'univers. À partir de cet instant, la poésie perd sa raison d'être et s'achève dans le silence, tandis que la pensée, après s'être substituée à la divinité absente, lasse de soutenir l'existence des mondes, se réfugie dans la folie.

Traduction du résumé:
RADU CRETEANU

INDICE DE NUME

A

Abrams, M.H., 105, 210
 Alecsandri, Vasile, 33, 35, 38, 39,
 126
 Alexandrescu, Sorin, 232
 Andrescu, Virgil, 107, 210
 Arghezi, Tudor, 29, 174, 207, 221
 Aristarc din Samos, 18
 Aristotel, 19, 20, 27

B

Bachelard, Gaston, 174
 Bacovia, George, 239
 Baltag, Cezar, 209
 Barbu, Eugen, 106
 Baudelaire, Ch., 76
 Beethoven, 82, 238
 Béguin, 172
 Bhose, Amita, 192, 208
 Blaga, Dorli, 58, 107
 Blaga, Lucian, 9, 21, 87, 107, 145,
 234
 Bogdan, Virgil, 103
 Bolintineanu, D., 23, 28, 33, 38, 41,
 62
 Bolliac, Cezar, 38
 Borbely, Șt., 210
 Bousoño, Carlos, 232
 Brătianu, D., 74
 Bruno, Giordano, 20, 28, 100, 234
 Bucur, Marin, 29, 147, 213, 231
 Bulgăr, Gh., 209, 213
 Butt, John, 28

C

Cantacuzène, J.A., 209
 Capelle, Wilhelm, 27
 Caracostea, D., 57
 Cardaș, Gh., 101
 Cazimir, Ștefan, 103, 126, 209
 Călinescu, George, 6, 7, 23, 28, 57,
 101, 108, 125, 139, 151, 172, 173,
 174, 217, 231
 Cerna, Panait, 213
 Cioculescu, Șerban, 101
 Ciopraga, C., 56
 Ciurdariu, M., 102, 103, 104, 107,
 208, 210
 Constantinescu, Antonia, 174
 Constantinescu, Ion, 76, 105
 Copernic, 18, 20, 27
 Cornea, Paul, 55
 Coșbuc, George, 49
 Creția, Petru, 213, 231
 Crețu, I., 56, 170
 Cuza, A.C., 210

D

Daniel, Constantin, 108
 Decebal, 92, 107, 118, 119, 124, 146,
 147, 148, 206
 del Conte, Rosa, 28, 56, 57, 58
 Deleanu, Andrei Ion, 106
 Dietrich, August, 102
 Dima, Al., 101
 Dosoftei, 57
 Drăgan, Mihai, 57, 102
 Duda, Gabriela, 174

Duhem, Pierre, 27, 57, 207
Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, 57

E

Eckermann, J. P., 87
Eliade, Mircea, 34, 174

F

Fichte, J.G., 72, 101
Friedrich, Hugo, 76, 106

G

Galilei, G., 20
Georgescu, Ileana, 232
Goethe, J.W., 87
Grădinaru, Mihail, 105
Guillermou, Alain, 105, 108, 209

H

Haneş, Petre, 55
Hegel, 13, 71, 73, 76, 78, 101, 103,
184, 191, 192, 208, 233, 236, 238
Heidegger, 104, 171
Heliade-Rădulescu, I., 223, 224
Herder, J., 70
Hölderlin, Fr., 171

I

Ianoşi, Ion, 106, 107
Ibrăileanu, G., 47, 48, 57, 102, 223,
232
Ilie, Maria, 174
Ionescu, Radu, 23, 28
Irimia, D., 101
Isbăşescu, Mihail, 105, 207
Ivănescu, G., 107, 210

J

Jakobson, Roman, 173, 232
Jura, Julian, 108

K

Kant, Imm., 20, 25, 28, 29, 100, 104
Keller, G., 210, 212
Kepler, J., 20
Know (colonelul), 191

L

Laplace, P.S., 29
Liiceanu, Gabriel, 104
Lotman, I.M., 231

M

Maiorescu, Titu, 74, 106
Mallarmé, 76
Mann, Thomas, 82, 106, 232, 236,
238
Manolescu, N., 173
Marnold, Jean, 104
Martin, Mircea, 232
Merleau-Ponty, Jacques, 28, 100, 234
Micher, Toma, 106
Moisuc, Elena, 28
Morando, Bruno, 28, 100, 234
Morland, Jacques, 104
Munteanu, George, 29, 174, 232
Murăraşu, D., 208, 210

N

Napoleon, 26, 184, 185, 196, 205,
221, 228, 230
Nasta, Mihail, 232
Negoiţă, Athanase, 108

Negoitescu, I., 57, 58, 125, 171, 172,
174, 225, 232

Negruzzi, Iacob, 71, 76

Nicolau, Radu, 231

Nietzsche, Fr., 29, 76, 81, 82, 104,
106, 236, 238

Noica, Constantin, 209, 232

Nordau, Max, 102

P

Papu, Edgar, 103, 104, 172, 174, 209,
232

Pascal, Blaise, 20, 28

Perpessicius, 55, 57, 101, 106, 107,
108, 170, 172, 173, 174, 193, 207,
208, 209, 210, 217, 218, 228, 231,
233

Piru, Alex., 232

Pitagora, 136, 180

Platon, 18, 19, 27, 28, 45, 49, 88,
136, 180

Podoabă, V., 105

Poenaru, Cleopatra, 222

Pop, Augustin, 56

Pop, Mihai, 231

Pope, Al., 21, 28

Popescu, Cristian, 172

Popovici, D., 9, 55, 100, 171, 194,
207, 209, 212, 231, 233

Porumbacu, Veronica, 232

Ptolemeu, 19, 22

R

Rimbaud, Ar., 76

Robespierre, 184

Robin, Léon, 27

Roșca, D.D., 29, 101, 208

Roșcău, Manuela, 174

Rötscher, E.Th., 75, 84, 236

Runcan, Anca, 174

Russo, Al., 38, 144

Russu-Șirianu, V., 232

Rusu, Aurelia, 104

S

Sanielevici, H., 139, 173

Sartre, Paul, 104

Scărlătescu, Doru, 100

Schelling, F.W.J., 72

Scherzel, Alois, 194

Schlegel, Friedrich von, 72

Schopenhauer, Ar., 22, 73, 76, 82,
101, 104, 136, 201, 209, 236

Schreiber, A., 210

Scorpan, Grigore, 107, 209

Simion, Eugen, 55

Solger, K.W.F., 72, 74

Stănescu, Nichita, 22, 28, 224, 233

Streinu, Vladimir, 29, 101

S

Ștefan cel Mare, 63

Șuteu, Flora, 55

T

Tasso, T., 56

Tăușan, Victoria Ana, 231

Thomas de Aquino, 19

Todoran, Eugen, 101

Todorov, Tzvetan, 173

Tomachevski, B., 173

Torouțiu, I.E., 101, 103, 106

Traian (împăratul), 26, 103, 149, 184
205

V

Vaina-Pușcă, Lucia, 174

Van Gogh, 50

Vatamaniuc, D., 108, 232

Vianu, Tudor, 41, 56, 57, 71, 100,
101, 107, 131, 172, 179, 207, 213,
223, 232, 242

Vico, G., 70

Vlahuță, Al., 213

W

Waelhens, Alphonse de, 171

Wagner, 179, 180, 236

Wright, William Kelley, 28

Z

Zaciu, Mircea, 174

Zamfirescu, Dunlu, 58

CUPRINS

<i>Cuvânt înainte</i>	5
I. Modele cosmologice	15
Pitagora și muzica sferelor – Platon și sufletul lumii – Kant și universul ca mecanism – Valoarea ontologică a modelelor cosmologice – Modele cosmologice adoptive – Romantismul și modelul cosmologic platonician – Etapele creației eminesciene și succesiunea modelelor cosmologice.	
II. Universul paradisiac	31
“Bardul” și idealul mesianic al poeziei – Mitologie poetică eminesciană: Heliade și Andrei Mureșanu – <u>Mesianismul poetic și modelul</u> <u>cosmologic platonician al literaturii pașoptiste</u> – <i>Ondina</i> : motive poetice asociate modelului cosmologic platonician – Lumina – Muzica sferelor – Iubirea și femeia ca imagine a Ideii – Topografia mitică a universului și erosul ca daimon în <i>Sara pe deal</i> – Topografia mitică a universului și consubstanțialitatea gândirii umane și divine în <i>Povestea magului</i> <i>călător în stele</i> – Persistența figurației poetice “paradisiace” în creația ulterioară a lui Eminescu.	

III. Conștiința istorică și drama înstrăinării spiritului în timp.....59

Timpul echinoxial și punctul de solstițiu.

1. *Înstrăinarea*62
 Uitarea – Dedublarea – Biserica ruinată – “Melancolia” și percepția halucinatorie a irealității lumii – Codrul ca templu cosmic – *Codru și salon*.

2. *Criza comunicării. Sterilitate și ironie*70

Gândirea mitică și gândirea critică – Poezia: de la limbaj natural al mitului, la “joc cu icoane” – “Epigonismul” și ironia ca nesubstanțialitate a lumii – Arta și noua stare a lumii – Eminescu și Hegel – Conceptul eminescian de poezie între poetica expresivă și poetica obiectivă – Simbolurile poeziei: oglinda de aur și hieroglifa – Demonul creației și visul apolinic al formei – Eul impersonal eminescian și eul liric în accepția lui Nietzsche – Actul creator ca sacrificiu: sculptorul orb și muzicianul surd – Poezia și sterilitatea gândirii contemporane – Degradarea limbajului comunicării și aspirația spre limbajul universal al formulei matematice – Neîncrederea în cuvânt.

3. *Daimon și demon*85

Daimon și genius – Demiurgul ca daimon – Conotații etice: demiurgul ca voință de a fi – Eroii demonici ca reflex al răutății divine – Voința de putere și condiția de “gemeni” – Demonia cunoașterii și nostalgia paradisului pierdut – Cei cu stea moartă.

IV. Universurile compensative.....109

Ceremonialul social ca fugă de timp – Convenție, farsă, mască, vorbă – Recuperarea timpului echinoxial.

1. *Poezia*115

Odin și Poetul: recuperarea spațiului mitic și a publicului divin al

poeziei – Poezia ca vis apolinic: *seninul* și *noaptea clară* – Surâsul zeilor – *Mureșanu*: recuperarea substanței poeziei – “Gândire trează” și “gândire fermecată” – Somnul și “régia gândirii nenființate” – Starea de farmec – Cornul de aur și universul oniric – Chipul – Cântarea.

2. *Somnul și moartea* 125

Somnul și eliberarea gândirii – Visul ca stare intermitentă de genialitate – Visul și recuperarea stării de farmec – Visurile lui Toma Nour – Structura onirică a spațiului în *Făt-frumos din lacrimă* – Somnul și iubirea – Moartea, “caos de lumină” – Visul neființei în *Mureșanu* și *Rugăciunea unui dac* – Moartea ca aparență în *Avatarii faraonului Tlă* – Moartea ca recuperare a patriei cosmice în *Mai am un singur dor*.

3. *Magia* 135

Aventura metafizică a lui Dionis – Monologul interior – Libertatea și limitele gândirii – Eroare și neființă – Cuplul ca idee salvatoare – Structura onirică a spațiului – Cromatism oniric și cromatism simbolic.

4. *Sentimentul patriei și sensul istoriei* 143

Mitul Romei în cultura română – Dacismul pașoptist – Cele trei vârste ale istoriei naționale în concepția lui Eminescu – Vârsta mitică: Dacia în *Memento mori* – *Decebal* ca dramă sacră – Vârsta eroică: statul natural din *Scrisoarea III* – Vârsta înstrăinării și funcțiile satirei.

5. *Iubirea* 152

Imagini platoniciene: femeia, întrupare a gândirii divine – Angelitatea – Visul apolinic: Statuia și icoana – Iubirea ca negare de sine – Idilele – Femeia-oglină – “Făptura minții mele” – *Diana* – Memoria creatoare: *Sonete* – Anamnesis (elegiile).

V. *Oglinda de aur* 175

Divinul ca neființă în *Memento mori* – Proletarul și Cezarul – Neființa și “ființa ce nu moare” – Cosmogonia ca determinare a divinului

(*Scrisoarea I*) – Oglinda și oglindirea – Oglinda magică – Raporturi ontologice și raporturi epice în *Luceafărul* – Cezarul.

VI. În metru antic215

“Tehnică “ și discurs poetic – Rimele – Structuri metrice – Versul ca “descântec de coborâre” – Evoluția limbajului poetic eminescian – Variantele *Odei* și etapele creației eminesciene.

Résumé.....235

Indice de nume.....245



Ioana Em. Petrescu descrie – cu scriitura sa atât de personală, în stare să descopere palpitul viu al celor mai aride și mai abstracte instrumente de analiză, să oblige la nuntiri subtile, mereu reluate, poezia și conceptul – viziunile cosmologice eminesciene pornind de la ideea că „modelul cosmologic este expresia sentimentului existenței *în lume*, a raporturilor originare pe care ființa le stabilește cu universul” și că acest model poate fi unul adoptiv, în dezacord cu modelul „oficial” al epocii.

IRINA PETRAȘ

